arta plastica 10-11

1964

arta plastică

REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

cuprinsul

- Acad. ION JALEA: Bilanț plastic 491

Plastica romînească 1964

- ION FRUNZETTI: Varietatea modalităților de expresie în plastica romînească contemporană 492
- DAN GRIGORESCU: Prezența umană 506
- VASILE DOBRIAN: Gînduri pe marginea expoziției de grafică 512
- Opinii asupra expozițiilor regionale 516

Puncte de vedere

- CORNELIU BABA: Naivii 536

Momente din plastica romînească a secolului XX

- PETRU COMARNESCU: Însemnări despre « Arta romînă » 539

Puncte de vedere

- PAUL CONSTANTIN: Realism și ficțiune artistică 549

Simeze

- N. ARGINTESCU-AMZA: Lidia Nancuinschi 556
  Corneliu Petrescu 557
- HORIA HORȘIA: Ludovic Boroș 558
  Mihai Horea 558
- ILEANA BRATU: Gh. Răducanu 559
- OLGA BUȘNEAG: Valentina Ghinea 559

Meridiane

- ANA-MARIA CORDESCU: Pop-art sau non-artă? 561
- Bicentenarul « Ermitajului » 563
- Mattisse despre creația tinerilor 563
- Note 564

Cronica 574

10-11

Colegiul redacțional: Corneliu Baba, Brăduț Covaliu, Mihai Danu, Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim (redactor șef), Paul Petrescu, Eugen Popa, Mircea Popescu

Coperta I: ION IRIMESCU: Portret • *Coperta IV:* VALENTINA BARDU: Răsaduri (desen)
Fotografii: FLORIN DRAGU • *Prezentarea artistică:* RADU VELLUDA
Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

ANUL XI — 1964

ION VLAD: Eliberare — ghips

BILANŢ PLASTIC

Acad. ION JALEA

Marile cuceriri revoluţionare pe care poporul nostru le-a înregistrat, sub înţeleapta conducere a partidului, pe toate planurile vieţii materiale şi spirituale, constituie în fapt substanţa unor semnificative bilanţuri festive, cu care lucrătorii celor mai felurite domenii de activitate au întîmpinat cea de-a XX-a aniversare a Eliberării.

Componentă esenţială a conştiinţei socialiste, arta nouă reflectă în imagini de o forţă ideologică-emoţională puternică, frumuseţea morală şi patosul contemporan, caracteristice epocii noastre. De aceea, pentru noi, artiştii plastici, cei care avem înalta menire de a întruchipa în operele noastre idealurile estetice cele mai avansate, bilanţul celor douăzeci de ani de activitate creatoare în slujba frumosului, prezintă o semnificaţie deosebită.

Numeroasele expoziţii deschise în diferitele centre culturale ale ţării şi, mai ales, ampla expoziţie de la Bucureşti, care uneşte, într-o sinteză expresivă, lucrări ale artiştilor din toate colţurile ţării, au căutat să evidenţieze virtuţile estetice ale concepţiei realiste concretizate într-o varietate de stiluri şi maniere de creaţie, prin care artiştii noştri exprimă diversitatea şi bogăţia spirituală a omului contemporan, făuritor al celei mai înaintate orînduiri sociale din lume. Înmănunchind creaţiile unor generaţii de artişti, diferite ca vîrstă şi ca experienţă, dar unite prin acelaşi gînd faţă de artă şi de sensul ei social în orînduirea noastră socialistă, aceste expoziţii exemplifică în mod strălucitor, eficienţa artistică a concepţiei şi metodei realismului socialist.

Pe măsură ce trec anii, activitatea de creaţie plastică din ţara noastră creşte tot mai mult în amploare şi intensitate ; dovada o constituie numărul mare de expoziţii colective ce se deschid în fiecare an în Bucureşti şi alte importante oraşe ale ţării, numeroasele expoziţii personale organizate de Uniunea Artiştilor Plastici şi de filialele ei. Participarea tot mai substanţială a artiştilor plastici la împodobirea oraşelor şi centrelor noi ale ţării, prin crearea unor lucrări de artă monumentală, constituie de asemeni o dovadă a preocupărilor multilaterale ale plasticienilor noştri, precum şi a condiţiilor favorabile de creaţie de care dispun.

Niciodată în istoria culturii romîneşti nu s-a cunoscut o asemenea efervescenţă creatoare în domeniul artei plastice ca în zilele noastre.

Cei mai vîrstnici dintre noi îşi amintesc cît de grea şi de precară era viaţa şi munca noastră în anii vechiului regim, cît de obscură şi anonimă era opera artistului, realizată cu sacrificii şi privaţiuni.

Ce putere, ce forţă creatoare a descătuşat în rîndul artiştilor plastici regimul nostru !

Cu ce entuziasm şi încredere în viaţă şi în arta sa a intrat în sfera creaţiei tînăra generaţie de artişti formată în anii regimului nostru, în şcolile noastre de artă !

Acesta nu este un fenomen spontan, ci rezultatul dezvoltării socialiste a ţării noastre, consecinţa obiectivă a grijii pe care partidul şi statul o manifestă faţă de artist, faţă de creaţia sa şi de aspiraţiile lui.

Ce avînt şi ce aripi dau inspiraţiei artiştilor — tineri şi bătrîni — minunatele transformări înnoitoare care au schimbat în aceşti 20 de ani înfăţişarea ţării şi a vieţii poporului romîn.

Artiştii noştri sînt fericiţi că se bucură de grija şi preţuirea Partidului Muncitoresc Romîn şi a Comitetului său Central, în frunte cu tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, conducătorul atît de iubit de oamenii de artă din ţara noastră.

Ne străduim să cioplim în piatră şi să zugrăvim pe pînză imaginile realităţii noastre şi bogăţia sentimentelor care ne animă pe noi şi întregul popor.

De multe ori reuşim să facem aceasta. Alteori nu sîntem pe deplin mulţumiţi de rezultatele muncii noastre. Ne dăm seama că trebuie să facem eforturi şi mai mari pentru perfecţionarea măiestriei noastre artistice, pentru continuarea la un nivel şi mai înalt a tradiţiilor artei noastre naţionale, pentru a găsi expresia cea mai sugestivă şi emoţionantă a realităţii noi.

Tocmai această preocupare este ţelul fiecărui artist ; către aceasta tindem noi toţi : să găsim limbajul artistic şi plastic cel mai capabil să dea viaţă pe pînză, în piatră şi bronz, transformărilor fără precedent pe care le cunoaşte ţara şi poporul nostru.

Sîntem convinşi că sub îndrumarea înţeleaptă a partidului, eforturile artiştilor noştri vor fi tot mai mult încununate de succes, că ei îşi vor ridica creaţia pe culmi şi mai înalte, corespunzător exigenţelor epocii noastre socialiste.

VARIETATEA MODALITĂŢILOR DE EXPRESIE ÎN PLASTICA ROMÎNEASCĂ CONTEMPORANĂ

ION FRUNZETTI

Cu destulă timiditate la început, apoi cu aplomb, unele voci critice au afirmat, în puţinele articole închinate recentei expoziţii de artă plastică, deschisă pe rînd în trei localuri (săli ale Muzeului de Artă al Republicii, parterul corpului central al Casei Scînteii şi un pavilion din Parcul Herăstrău), valoarea neobişnuită a acestei manifestări colective a artiştilor noştri.

Faptul ni se înrădăcinează în minte cu putere sporită pe măsură ce, depărtîndu-ne de data, prematură credem, a închiderii ei în trei etape, invers proporţional cu data vernisajelor succesive, îi recapitulăm mental conţinutul. Concepută ca o manifestare festivă, cu prilejul împlinirii a două decenii de la Eliberare, întreita expoziţie cinstea prin nivelul ei, poate chiar mai mult decît prin temă, jubileul puterii populare în ţara noastră. Numărul mare de opere cu care artiştii de pe tot cuprinsul Republicii au participat, n-are singur meritul impresiei decisive ce ne-a fost inculcată în chip firesc de contactul cu ele. Contribuie la întipărirea în sufletul nostru a unui sentiment din registrul odelor şi imnurilor, nu numai amploarea epică luată de fenomenul artistic într-o ţară vestită prin înzestrarea oamenilor ei, puşi însfîrşit în situaţia de a-şi valorifica pe scară largă talentele, ci şi elevaţia gîndului inclus în opere, nivelul problemelor de cultură pe care le ridică ele.

Nu s-au făcut concesii în judecarea lucrărilor, niciunui considerent de natură a altera criteriul valorii estetice, suveran de data aceasta cu exclusivitate, subliniindu-se că preferinţa acordată artei angajate, artei cu temă socială progresistă, este o preferinţă acordată înainte de toate *artei*, care-şi slujeşte prin mesajul temei menirea ei de artă angajată, neputîndu-şi permite, în schimbul unei oricît de clare enunţări teoretice a temei, să renunţe la prezenţa emoţiei estetice în actul creaţiei sau în cel al receptării. Sînt exact zece ani de cînd, încorporînd definitiv ideea că marile teme ale artei majore din timpul nostru sînt ţinta finală a strădaniilor fiecărui artist, arta romînească a început să pună pe primul plan al interesului exigenţa calităţii. Istoria conştiinţei de sine a societăţii, ca şi istoria conştiinţei fiecăruia, cunoaşte meandre în cursul ei firesc, şi dacă, spre a ajunge la concluzia că *arta fără temă* e de o utilitate socială redusă faţă de cea a artei cu temă, artiştilor le-a fost necesar să consume un deceniu în căutări, valoroase doar ca experienţe ce trebuiau încorporate, în schimb spre a pricepe că *tema fără artă* este inoperantă, a fost de-ajunsă străfulgerarea unei clipe de intensă luciditate critică. Plenarele Uniunii Artiştilor Plastici într-o măsură, prin dezbaterile substanţiale din cursul acestui ultim deceniu, dar şi, în proporţie poate şi mai mare, practica muncii creatoare a fiecărui artist, au contribuit să rezolve în sens pozitiv problema.

Un rol important în statornicirea graniţelor practice ale conceptelor de «artă angajată» şi «realism» l-a avut, fără îndoială, lărgirea orizontului cultural al artiştilor noştri, datorită intensificării contactului cu valorile culturale mondiale. Strădaniile spre atingerea unui plafon, *sub* care arta de astăzi a Romîniei n-are de ce să dorească a rămînea, dacă nu se complace în situaţia de «rudă săracă», se datoresc impulsului nou dat artei prin călătoriile artiştilor în străinătate şi prin organizarea de expoziţii ale artiştilor din alte ţări, în capitala şi în regiunile Republicii Populare Romîne.

După ce şi-a pus cu precumpănire problemele rostului ei în actualitate, ale prezenţei ei eficiente în viaţa poporului nostru şi a chipului cum poate ajuta la formarea conştiinţei de sine a societăţii socialiste romîneşti, arta nouă a ţării intrate în vîrtejul marilor prefaceri revoluţionare ajunge să-şi pună paralel problema sincronizării cu arta universală.

Postura de «artă provincială» a Europei nu le poate fi pe plac urmaşilor de azi ai unor maeştri ca Grigorescu, Andreescu, Luchian, Paciurea şi Brâncuşi, care, fiecare în parte, au contribuit la recuperarea secolelor pierdute de cultura romînească, a cărei Renaştere întîrzie pînă într-al XIX-lea, în pragul lumii miracolelor tehnice contemporane, ce conferă omului un fel nou de a concepe universul şi de a înţelege viaţa.

Dar este reală, oare, înscrierea *tuturor* artiştilor ce participă la expoziţia despre care vorbim, pe *marea linie a evoluţiei* organice, a artei romîneşti? Reprezintă cu adevărat, toate operele admise de juriu, *stadiul actual de dezvoltare* a plasticii noastre? Vorbesc cumva operele acestea, toate, într-o limbă universal inteligibilă, despre *progresele ţării noastre în domeniul artistic*? Sînt ele capabile să opereze legătura firească dintre tradiţiile artei naţionale şi necesităţile prezentului, delimitate în funcţie de consolidarea revoluţiei socialiste şi de circulaţia, azi universală, a valorilor culturii romîneşti?

Într-un articol din Contemporanul (nr. 944 din 13 noiembrie), schiţînd caracteristicile etapei actuale de dezvoltare a artei romîneşti în raport cu etapele anterioare, încercam să pun în evidenţă *antinomiile* pe care sînt ţinuţi să le soluţioneze artiştii noştri de astăzi: în primul rînd pe cea provenită din faptul

ION BIȚAN:
Steagul victoriei
— ulei

că arta romînească, avînd o tradiție, îndrăgită de public şi de creatori tocmai prin faptul că răspunde unor adînci caractere structurale ale poporului nostru, nu se poate ingenia să-şi caute o înnoire decît în deplină compatibilitate cu această tradiție. Legătura organică a stadiului actual al artei romîneşti contemporane, cu linia mare a tradiției ei, trebuie asigurată, nu în sensul repetării mimetico-epigonice, a soluțiilor adoptate în trecut (şi care erau bune pentru problemele puse de lumea trecutului, nu şi de cea a prezentului), ci în sensul creator al păstrării *spiritului* în care această tradiție a găsit mijlocul de a da esteticeşte glas problemelor epocilor trecute, cu mutațiile de rigoare însă, căci registrul problemelor actuale e mai amplu şi timbrul lor incomparabil mai acut. Tradiția, dragă tuturor, devenită un *dat* al artei romîneşti, nu e un *dicționar enciclopedic de soluții*, din care fiecare să-şi aleagă: este un *tezaur de exemple*, despre felul cum oameni vii, conştiințe lucide ale altor timpuri, au răspuns esteticeşte la solicitările veacului, rezolvînd, în raport cu viața culturii naționale, şi problema sincronizării cu arta universală a epocii.

Această primă antinomie de care se izbesc artiştii, mulți, cinstiți şi pasionați, ce-şi pun problema înnoirilor creatoare, în spiritul tradiției artistice romîneşti pe care se sprijină, nu poate fi rezolvată decît în funcție de soluția adoptată pentru a ieşi din alt impas, dintr-o a doua antinomie, decurgînd din constatarea că înlăuntrul acestei tradiții se dădea prioritate metodei individualiste de cunoaştere şi de expresie, metodă foarte necesară în trecutul apropiat, cînd prevalența acordată sensibilității personale însemna luptă pentru adevărul artei, sinceritate estetică, opoziție meritorie, declarată, față de retorica găunoasă a academismului oficial, rostogolind mormane de pilule aurite, într-un desmăț de convenționalism şi banalitate ipocrită, menită să ascundă lumii, printr-o tematică pompieresc-eroică, trista realitate a exploatării moşiereşti şi burgheze. Față de această constatare, artistul de azi poate avea două atitudini: de negare a rolului pe care actualmente l-ar mai putea juca pe planul major al creației aservirea imaginii artistice la cerințele sensibilității individuale, sau de reconsiderare a acestui rol, de îngrădire a sensibilității lirice între hotarele ei fireşti, şi de înlocuire a metodei acesteia individualiste de cunoaştere, printr-o metodă mai potrivită spiritului epocii noastre, care nu mai are ce face doar cu «eliberarea eului» postulată de iluminismul precurso-

1

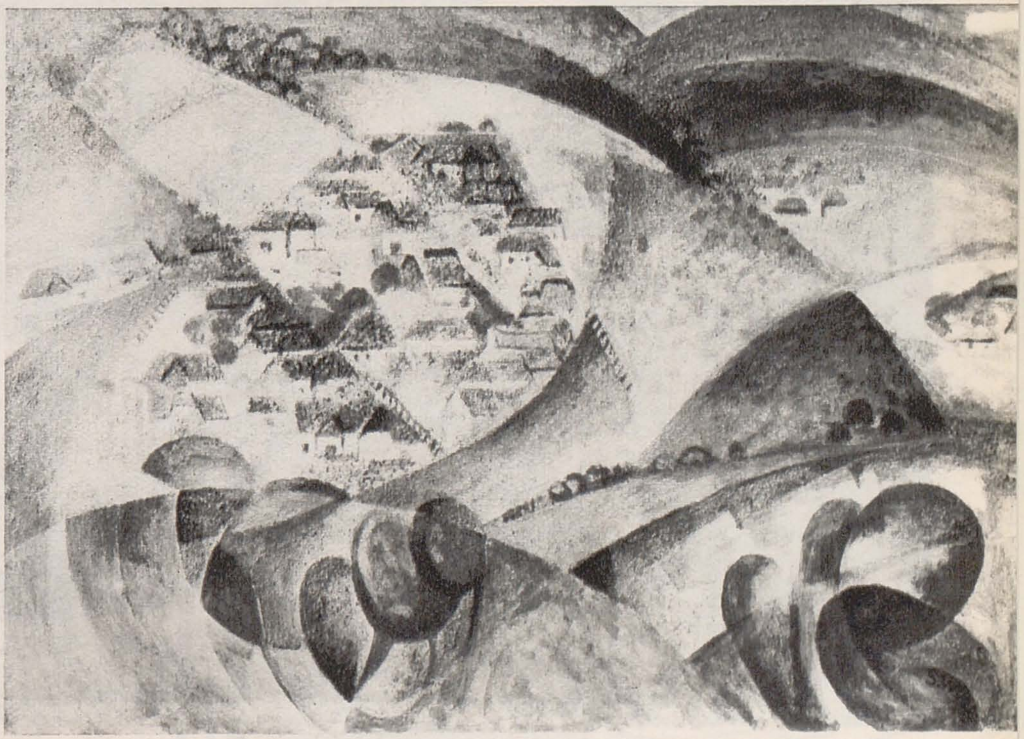
rilor revoluției burghezo-democratice din Franța secolului XVIII, ci trebuie să dea cadre noi acestei eliberări, punînd-o de acord cu ideea dominantă a timpului nostru, care face din *solidaritatea* umană ținta supremă a axiologiei, țelul implicit spre care tind creatorii de valori social-culturale, politice, etice, estetice și teoretice.

Noua formulă a omului, promovată de veacul nostru, și care-și află suprema realizare în cadrele socialismului ce reprezintă societatea viitorului întregei lumi, va trebui să recurgă, pe linia expresiei estetice, în chip necesar la idei, concepte și sentimente colective, transpunînd în limbaj artistic simbolurile unei noi viziuni a lumii și vieții, forme de cuget colectiv care să se impună cu forță și evidență, prin imagini cuprinzătoare, tranșante, de o mare eficiență și circulație, forjate prin concursul sensibilității cu gîndirea lucidă. Nevoia de a formula imaginea după exigențele unor limbaje cu caracter simbolic, dă artei noi o certă conceptualitate. Este vorba parcă de crearea unui nou sistem de ideografiere a gîndului; de o nouă pictografie. Grandioaselor construcții ale socialismului le răspunde elaborarea unui nou sistem hieroglific, de comunicare, intelectuală și sensibilă deopotrivă, a mesajelor prin imagini. *Imaginea-simbol* se substituie astfel *imaginii mimetice*. Copia realității este repudiată, în numele revelării sensurilor adînci ale aceleiași realități. Valoarea criptică a mesajului uman e mai de preț acum decît idealul iluzionisticei grațioase, a mimării naturii.

Gîndirea generalizatoare, compulsînd din noianul de realități particulare, cunoscute și acumulate de artist prin experiență proprie, *imagini-simbol*, folosește ca mod de expresie prevalent *construcția*. Acesta este procesul în desfășurarea căruia fantezia creatoare are mult mai mare rol decît *observarea naturii*, de la care, desigur, se pornește, dar ca de la un punct de start doar, adică numai pentru a o depăși, nu pentru a-i aservi expresia, cum se întîmplă în cazul imaginii iluzionist-reproducătoare, mimetice. Această imagine construită de fantezia creatoare, este *reflectarea sintetică*, inteligentă, *selectivă*, a elementelor realității, axate, în recom-

2

3



1. MARCEL CHIRNOAGĂ: Iunie — gravură pe metal

2. DUMITRU GHIAȚĂ: Flori — ulei

3. SIMONA VASILIU-CHINTILĂ: Vedere spre Satul Borca — ulei

punerea lor estetică, pe ideea sau sentimentul dominant al operei, care — se înțelege — trebuie să fie în concordanță cu realitatea obiectivă de la care s-a pornit, şi nu în dezacord cu sensurile ei reale. Marile linii directoare ale mişcării generale a materiei, ale vieții, trebuie să fie citibile prin operă, dezvăluite, şi nu contrazise. Reflex spiritual al lumii obiective, imaginea artistică este ținută să tindă a face în aşa chip sinteza elementelor realității, selecționate spre a compune opera de artă, încît această realitate să fie *predată*, *transmisă* în chip sensibil, publicului, cu sensurile ei cu tot. Într-o epocă de mari prefaceri, cînd conştiința de sine a societății se agoniseşte cu trudă, imaginea-simbol, construită prin metoda sintezei de elemente reale, organizate expresiv pe idei şi sentimente dominante, are un rol incomensurabil în statornicirea reprezentărilor colective. Arta poate ajuta procesul revoluționării conştiințelor, formate în spiritul vechiului, prin predarea noului în formă sensibilă, sezisantă, capabilă să rețină atenția şi să se fixeze în memorie prin sentimentul de plăcere estetică ce însoțeşte receptarea imaginii, sau se poate opune acestui proces, stăvilindu-l. A rămîne indiferent față de problemă, este cu neputință. Artiştii mari, cei în vîrstă, formați în vechiul spirit, deschid azi asupra noilor realități, cu surprinderea veşnicei conştiințe genuine de care sînt capabili adesea favoriții muzelor, ochi proaspeți. Asistăm astfel la fenomenul reînnoirii lor. Un spirit prin excelență receptiv, un artist axat pe dominanta sensibilității cum este *Alexandru Ciucurencu*, de pildă, a simțit instinctiv, fără să i-o fi teoretizat nimeni, necesitatea construcției ca metodă de forjare a imaginii. Aşa se explică de ce a surprins atît la el creația ultimului an, din care a expus cu prilejul festiv amintit, trei opere, «Ilegalişti lipind afişe în timpul bombardamentului aerian», inedită, apoi cunoscuta compoziție « Primul 1 Mai liber», într-o formă nouă, ştiută de la retrospectiva recentă, şi un peisaj, în noul său stil de asemenea, «Aspect din rafinărie, la Ploieşti», toate lucrări gîndite într-un chip nou, *constituie* printr-un apel la sinteză, sinteza formelor şi a ideii în acelaşi timp, de o sobrietate şi un tranşant sentiment al adecuării lucide la cerințele monumentalului, predominant în lista nevoilor estetice din epoca socialismului.

BRĂDUȚ COVALIU: Moment din insurecția armată — ulei

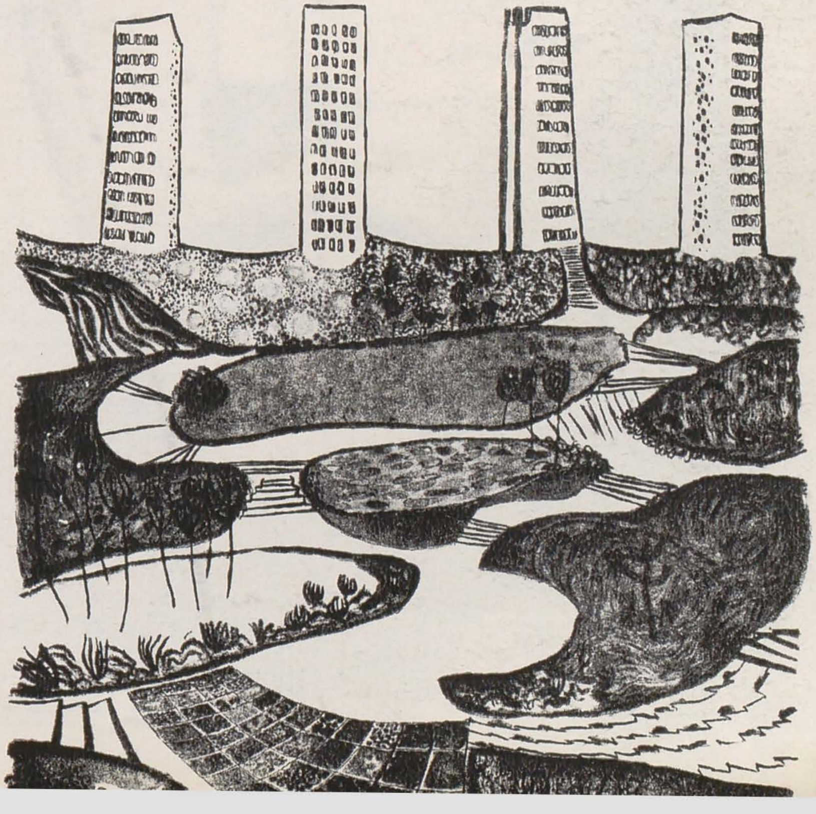
Este de neînțeles pentru amatorii pasionați de Ciucurencu; dar pentru conştiința lui de artist — antenă sensibilă la tendințele artei noi, — procesul de evoluție ia sensul unei alinieri, a unei atitudini militante pentru valorile noului înțeles în spiritul lui adînc. Nu e o opțiune de limbaj, e una de sens: liricul care s-a desfătat în legănările sensibilității sale, liniştitoare pentru conştiința lui frămîntată, de om modern, prin echilibrul cu lumea şi natura înconjurătoare pe care această complacere în sensibilitate i le prilejuia, realizează acum necesitatea operării unei ecuații de un grad superior, a stabilirii unui echilibru de alt gen între artist şi lume: un echilibru la fel de integrator, dar nu pe calea desfătărilor sensibilității, a complacerii în mîngîierile soarelui, atmosferei, plantelor, ci pe calea punerii de acord intelectuale cu sensurile noi, revelate de revoluție, ale lumii şi istoriei.

De aici conceptualitatea, prevalența cunoaşterii intelectuale, în imaginea artistică de tip *epic*, monumental, pe care, indiferent de dimensiune, o forjează Ciucurencu astăzi. Deplin semnificativ este faptul că vechiul «ciucurencism», cel lirico-sensibil, s-a menținut la epigonii marelui artist, şi la unii din foştii lui elevi care, deşi autentice talente, s-au lăsat prea adînc şi îndelung copleşiți de personalitatea maestrului.

Procesul reajustării vechilor metode la cerințele noi i-a fost mai de mult uşurat maestrului *Henri Catargi*, ale cărui predispoziții pentru construcție, pentru intelectualizarea nobilă a imaginii, sensibilă în egală măsură, sînt constitutive. În compoziția recent expusă, «Cazangerie la Grivița Roşie», tema însăşi, abordată, pare-mi-se, pentru întîia oară, în urma descoperirii universului industrial de către artist pe calea contactului cu metalurgia, cerea o

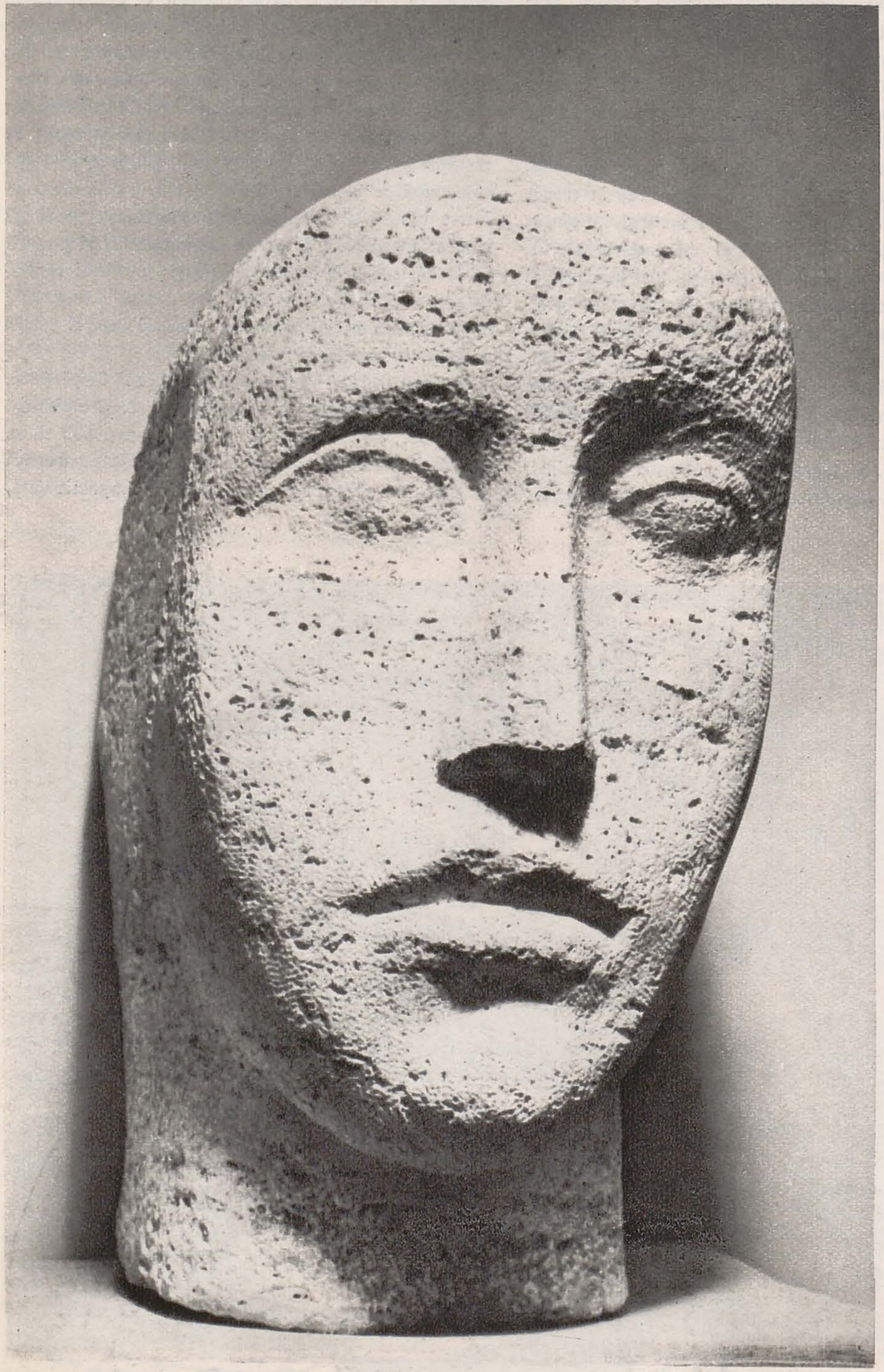
tratare mai larg-geometrică decît în trecut. Este acum în motivul industrial la Catargi, compoziție de interior și peisaj, o mai mare consecvență decît în trecut față de spiritul tratării figurilor. De mai mult timp portretistica artistului, ca și compoziția cu multiple personaje, marcaseră tendințe spre construcția creatoare de imagine cu valențe sintetice. Acum ele se confirmă și în genurile unde în trecut sensibilitatea, clasică oarecum, a artistului, oferea schemei compoziționale, la fel de intelectuale ca și azi, carnație. Ca să fim expliciți, construcția ca metodă și efectul ei, sinteza, nu inutilizează sensibilitatea, ci doar o subordonează intenționat. Finalitățile picturii maestrului *Corneliu Baba*, de pildă, răspund cerințelor epocii în chip strălucit, prin forjarea de imagini, a căror certă monumentalitate realizată grafic deobicei, coexistă cu tratarea picturală, sensibilă, a suprafețelor, colorate tradițional, prin modelare clar-obscurală. Portretul expus, trăind intens ca psihologie, este pregnant ca memorabilele opere de muzeu, fără însă să beneficieze de avantajul, cu care ne-a obișnuit imaginile artistului, de a-și grefa picturalitatea pe o grafie monumentală. Dimpotrivă, trupul se evapora și veșmîntul devenea aerian, nebulos, lăsînd culorii brațelor dreptul să transpară ca din cețuri, șters la început, și material abia după ce ieșeau din aburul hainei, amintindu-ne într-o măsură modelele pictorilor mondeni ai secolului trecut. Efortul mare, și cu mari rezultate, al picturii lui Baba, stă însă în compoziția și portretul semnificativ, cu valoare tipologică, definitorie, categorială, unde spiritul epocii se simte în suflul epic al conținutului, exprimat monumental.

Desigur, linia sensibilității n-are de ce să fie părăsită. Cum ea a fost rațiunea de a fi primordială a picturii de șevalet, de la începuturile ei, este probabil că va dăinui cît pictura de șevalet. Tipul de plăcere estetică pe care ni-l poate deci oferi viziunea impresionistă,



JANA GHERTLER: Maternitate — ghips

ILEANA MICODIN: Blocuri în Floreasca — linoleum



1

şi care continuă să ne încînte din operele maestrului *Lucian Grigorescu* («Natura statică» şi «Tinereţea» în special, portretul fiindu-ne mai puţin pe plac), va fi de pildă în continuare gustat, credem, după cum oda nu inutilizează pastelul şi nici oratoriul nu izgoneşte madrigalul. Generaţia maeştrilor cunoaşte exemplul de mare prestigiu al lui *Dumitru Ghiaţă*, acest imens artist cu o putere de sinteză, în ceea ce priveşte construcţia intelectuală a imaginii, neegalată decît poate de meşterul popular anonim care a creat motivele din scoarţa oltenească şi din ceramica de Hurez ori Oboga, şi cu o egal de manifestă sensibilitate lirică, de aceeaşi sorginte populară, care l-a făcut însă să treacă, pentru străinii fără acces la izvoarele ţărăneşti ale viziunii artistului, drept un pictor de o factură apropiată impresionismului. Este util să reamintim cît de perfect valabile pentru contemporaneitate sînt sintezele acestui artist, lapidar în grafie, pe linia masivă şi graţioasă deopotrivă a caligramei din motivul folcloric decorativ, pentru a lămuri că sinteza şi construcţia, prin care Ghiaţă îşi forjează grafic imaginile, nu exclud analiza şi sensibilitatea, observaţia, cărora li se datoreşte factura vibrantă, vrăjită, a suprafeţelor pictate de el, într-o cromatică sobră şi muzicală, atît de puţin crudă şi totuşi atît de stenică, de vitală ca efect.

Dacă maeştrii sînt, cu excepţia lui Ciucurencu, reînnoit total, pe linia lor mare ce i-a făcut să fie ei înşişi, deţinătorii unui «patent», pentru artiştii generaţiilor formate în anii puterii populare se pun marile probleme ale realizării depline a îmbinărilor celor mai ireductibile aparent. *Eugen Popa* are, de pildă, de împăcat sensibilitatea lui, de sursă viguros temperamentală, ştiută, cu geometrismul redării arhitecturii noi, de o rigoare logică ce reduce pictura la epură inginerească, în primejdie de a pierde valenţele sensibile în favoarea cerebralizării formelor, fapt care însă nu se produce, pentru că Popa îşi încadrează blocurile pictate între un cer turmentat vajnic de nori, expulzaţi din tub ca jet de havuz, şi un teren la fel de turmentat de o vegetaţie chircită (« Case noi »). Încercarea de a folosi cîştiguri de limbaj ale picturii, chiar cînd e vorba de curentele de « avangardă » cele mai hulite, ca latura expresionistă a abstractismului, ilustrată de Jackson Pollock, de pildă, prin formula sa de «pictură a gestului» (action-painting), şi de a pune aceste cîştiguri de limbaj în slujba unor conţinuturi realmente îndrăgite în epoca noastră, de a le da un suport figurativ cu atît mai valabil cu cît veridicitatea lui nu poate fi

contestată, este la Eugen Popa un punct de program. În «Noaptea de 23 August 1964» el face pur şi simplu «dripping» (stropire) în sensul lui Pollock şi al urmaşilor lui, dar efectul este de ordinul figurativului celui mai incredibil: feeria unui foc de artificii pe cerul imens al oraşului; pitite sub negrul lui smălţat de flori de scînteie, luminile capitalei se integrează compoziţiei, cam cu acelaşi sens. Alta este tendinţa din «Pe terenul gospodăriei», unde simplificările de ordin grafic ating un nivel al reprezentării portretistice, remarcabil prin exactitatea tipologiei, în ciuda senzaţiei de sărăcire a imaginii produse de monocromia, de tipul fontelor roşii, grafice de asemeni, la care este redus tabloul, nu se înţelege bine din care raţiuni expresive?! Marea problemă a inovaţiei licite este să se grefeze pe o nevoie expresivă. Înţelegem foarte bine predilecţia lui *Ion Pacea* pentru sintezele imagistice de tipul motivului folcloric stilizat, dar nu ni se pare necesară folosirea acestui tip de imagini sintetice, folcloric stilizate, într-un tablou — mai aproape de tipul afişului decît de al compoziţiei picturale — care are drept subiect o trupă de dansatori ţărani, în excursie la Moscova («Ansamblu folcloric»). Apreciem necesitatea ca «Tinerele fruntaşe» să fie prezentate laconic, cu trăsăturile unghiulare ce sînt expresive pentru tipul de om al muncii, afirmînd certe particularităţi de caracter proprii «fruntaşelor», dar nu mai înţelegem de ce «Fata cu racheta» nu e şi ea tot o fruntaşă, căci, fiind stilizată în acelaşi chip, ne împinge să presupunem că este acelaşi tip de om. Bănuiala că ar fi vorba aici doar de nişte *scheme predilecte*, forjate de artist pentru a-şi exercita facultatea de construcţie, în vederea creării mult doritelor imagini-simbol, spre care în chip vădit tinde azi pictura lui, în concordanţă cu epoca, salvează această repetare tipologică şi lingvistică de gîndul insidios al «mecanizării» procesului creaţiei. Pacea este un artist autentic, impregnat de spiritul folcloric în chip firesc, ca şi *Alin Gheorghiu* — absent din expoziţie (sau reprezentat printr-o mai veche lucrare, nesemnificativă din punctul de vedere al inovaţiei, de care ne ocupăm), ca şi *Ion Biţan*, prezent în chip contra-

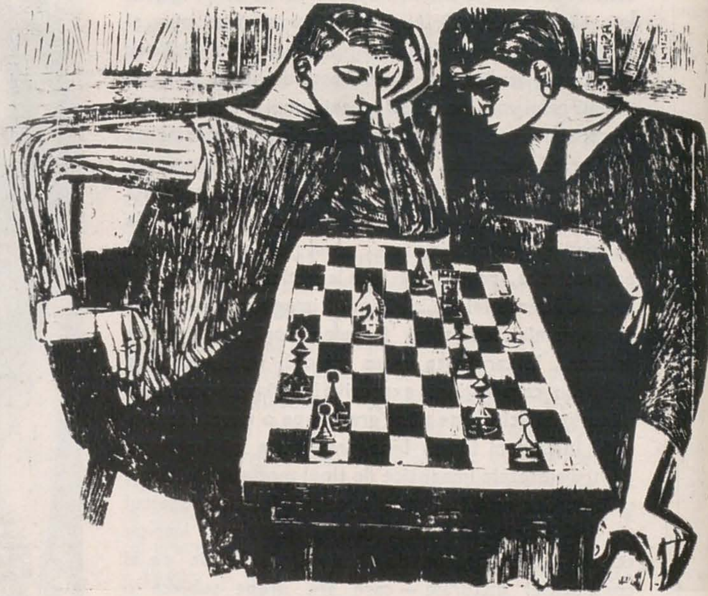
2

3

1. LELIA ZUAF: Portret de fată — travertin

2. ADALBERT LUCA: Eroii de la Păuliş — ulei

3. LUCREŢIA SZASZ: Fete din G.A.S. — ulei



VICTOR RUSU-CIOBANU: Tinere fete — ulei

CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ: Șahiști — xilogravură

dictoriu, cu două lucrări, fiecare într-altfel inovatoare: «Steagul victoriei» înfățișa, pe șapte-optimi din suprafața de patru metri patrați și jumătate, ai pînzei, drapelul roșu desfășurat de un muncitor, căruia-i revenea optimea din stînga a dreptunghiului. Tratat într-o grafie foarte fotografică, trupul omului venea dintr-o altă lume decît restul tabloului, unde *textura* pînzei roșii permitea pictorului să-și justifice printr-un element figurativ înverșunarea de a concura, în subtilitățile manevrării materialului, pe structuraliștii pictori de texturi abstracte. Într-al doilea tablou, o «Carieră de piatră», Bițan folosește schemele de stilizare suprarealistă, în forma stîncilor și a mașinilor escavatoare, asociată cu aceeași nevoie de a prezenta texturi abstracte. Dacă, în cazul de față, cariera de piatră permite asemenea amănunțiri de textură, nu ne putem opri să semnalăm că, în alte lucrări, ale aceluiași artist și ale multor altora, din necesitatea programatic acceptată de a acorda stilul mijloacelor picturii la cerințele muralului dominant în epocă, nu se păstrează decît derizoriul amănunt al aspririi suprafețelor pictate prin adaosul de nisip. În folosirea aceasta abuzivă, pe scară industrială, a nisipului, trebuie să vedem însă simptomul pozitiv al acceptării inovației, măcar și așa, ca simplu protest împotriva exigenței pictorilor de șevalet de a așterne tușele lins, frumos, ori spectaculos, truculent; muralul, pictura viitorului, se dispensează de efectele acestea secundar-estetice, de ordinul mijloacelor, din care pictorii de azi vor să iasă, deocamdată arătîndu-și voit scriitura, ca să manifeste împotriva convenției calofile a trecutului. Pasul următor trebuie neapărat făcut însă, dacă vrem ca acest protest minimal să nu semene cu o revoltă de copii. Este curios cum unii dintre tinerii artiști mai de nădejde apar în această compoziție, pregătită de atîta timp, cu opere mai puțin importante în cariera lor decît cele din trecut. *Constantin Piliuță*, de pildă, justificat în asta (ca și Alin Gheorghiu), de coincidența cronologică cu o expoziție personală peste graniță, este în «Forjorii» de azi mai prejos de cei din trecut. Dar tendințele artei sale se văd net și aici: e vorba de o foarte lăudabilă căutare a formulei capabile să asigure unei compoziții, de o mare stringență cromatică în special, puterea de a convinge și pe calea sintezei realizate grafic, în siluetele muncitorilor și în portretele, mînate către o expresivitate vecină cu a expresionismului. *Virgil Almășanu* este, ca și Piliuță, un adversar al siluetelor statice și plate. Atitudinile eroilor din «Moment revoluționar 1848» sînt romantic exagerate, gesturile sînt frînte anume, linia conturelor zigzagată cu nerv, compoziția vibrată baroc. Și acesta este un drum pe care stilizarea poate păși, în drumul ei spre un monumental care nu se vrea static. *Statismul* este marea primejdie, pe care adesea n-o mai pot ocoli pictorii ce au în vedere *muralul*. Începem să ne dăm seama de supărătoarea împietrire a atitudinilor, însă, abia după ce admirăm perfecta înscriere, conceptuală, netă, a figurilor în ansamblul compozițional. Dar de acest statism nu scapă de pildă artiștii de talentul unui *Gheorghe Șaru*, ale cărui interesante tablouri («Construcții noi» și «Tinerii») sînt exemplare prin sinceritatea căutărilor și prin dorința de a răspunde necesităților de arhitecturare, proprii noii picturi, adecuate muralului. Nota de statism, singură, nu este suficientă să confere calitate monumentală imaginilor. Faptul a fost simțit de toți cei ce n-au scăpat de ravagiile lui. De fapt, impresia de statism o dau acele figuri, pe care pictorul le-a

ION SĂLIŞTEANU: După lucru — ulei

stilizat într-un chip capabil să dea imaginilor pregnanța siluetelor din reliefurile monumentale sculptate, ori din vechile fresce, prerenascentiste de pildă. Caracterul de monadă al ipostazei în care e surprins personajul, nu constituie însă condiția prestabilită, cînd este vorba să se realizeze noblețea muralului, şi rigiditatea nu este marca nobleței, ci a hieratismului, din Mesopotamia şi pînă la bizantismul Ravennei ori în pictura trecentiştilor mozaicari din Roma şi Sicilia, ca să nu mai vorbim de arta romanicului apusean.

Lia Szász şi *Dorian Szász*, care au mers o vreme pe aceeaşi linie, a rigidizării personajelor, prin care contrariază astăzi publicul foarte mulți tineri, s-au despărțit de la o vreme, Lia Szász menținînd «metoda» monumentalizării prin aluzia la rigiditatea hieratică («Dobrogeancă», «Fata cu amfore»), iar Dorian Szász mergînd către căutarea siluetelor suple, integrate prin mişcare peisajului, stilizat ca în broderie («Muncitori forestieri»). *Gheorghe Spiridon*, care în trecut mersese (în «Muncitori din panificație») pe o linie similară, scapă azi delimitărilor de acest fel, eludînd compoziția în favoarea naturii moarte, destul de nesemnificativă pentru talentul său, şi peisajului («Construcții noi»), de tip mai vechi decît ultima lui fază. O vreme au cochetat cu rigiditățile hieratice şi *Vasile Celmare* şi *P. Achițenie*. Tripticul celui de al doilea («Ororile fascismului», «Eliberare» şi «23 August 1944») denotă însă o reîntoarcere către tipul de compoziție cu inserția multiaxială a planurilor şi personajelor, practicată în toată marea pictură istorică de şevalet, iar Celmare în «Fata din Breaza» şi «Electricitate şi grîne» merge pe o linie mult mai grațios nobilă în grafie. În schimb, rigiditatea îşi face loc acolo unde nu apăruse niciodată; în compoziția lui *Ion Sălişteanu*, acest atît de inteligent artist, conştient de efectele, scontate cu precizie, ce decurg din fiecare element din alfabetul expresiv folosit. «După lucru», savuroasă scenă de gen, cu calități de gîndire compozițională şi de colorit, se monumentalizează însă şi prin caracterele ei grafice valabile, şi nu aşteaptă acest efect doar de la rigiditatea personajelor, care este reală totuşi din păcate. Şi cu cîtă grație a ştiut, de pildă, *Paul Gherasim* să ocolească acest neajuns, în «Joc de copii» (unde şi tema, e drept, l-a servit !. . .), de o savoare grafică şi cromatică egală cu a «Parcului» său ! *Mihai Popa*, în «Primăvara» (pereche de muncitori culcați în iarbă,

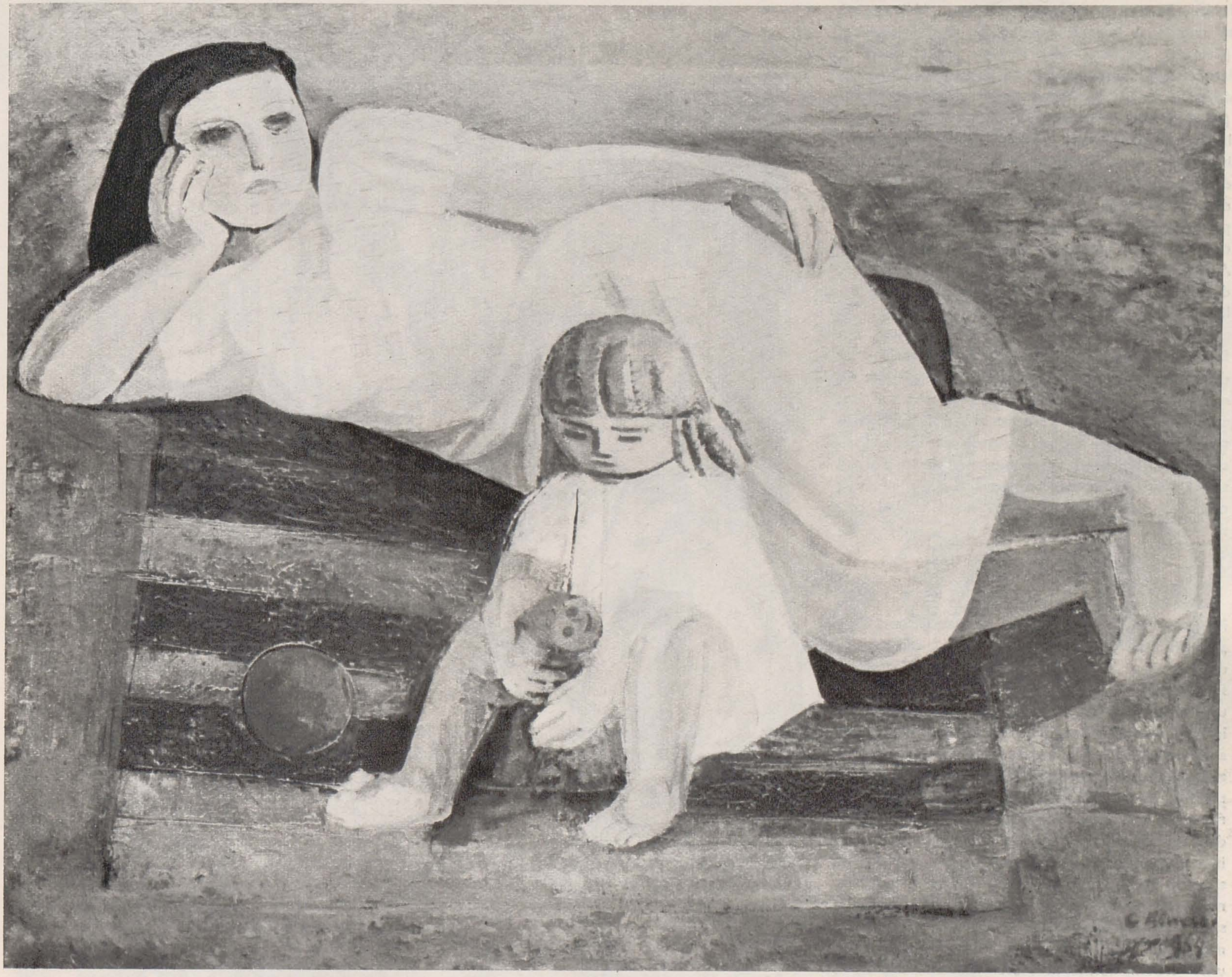
BELA ABODY NAGY: Culesul viilor — ulei

TOMA ROATĂ: Peisaj — ulei

exprimînd infinitele nuanțe ale tandreței conjugale, recompensării trudei prin odihna în sînul naturii reîmprospătate, dorului de viață etc.), evită rigiditatea prin violența unor racursiuri, introduse fragmentar în schema orizontalității celor două trupuri paralele, şi efectul e salutar. *Gheorghe Iacob*, care n-a suportat niciodată împietrirea, pornind, în siluetarea figurilor sale de la mişcarea, nu de la staza personajelor, metaforizează azi gestul eroilor săi prin dinamica unor curbe inextricabil învîrtejite, într-o textură grafică ce dă la început impresia de a fi abstractă.

Este un drum, ales într-altfel şi de *Brăduț Covaliu*, ce se impune aici prin două frumoase peisaje, de o limpezime minerală, alături de prea puțin adîncita compoziție («Insurecția armată»), unde doar portretistic sînt valabil schițate personajele, schema mişcării fiind nerealizată. *Gheorghe Iacob* în «Portret, 1933» se ingeniază să exprime lupta ceferiştilor grevişti cu ajutorul schemelor dinamice pure, nesubsumate reprezentării concrete a personajelor active, în ansamblu. Acest fapt nedumereşte, dar compoziția, excelentă ca schemă, merită să fie dusă mai departe. Iacob se află, de altfel, într-o fază de prefaceri, vizibile şi în noua lui gamă, şi în tipul nou de a pune culoarea, mult mai decorativ decît în trecut, mult mai conform opticei muralului. Optica muralului intră la el în acelaşi chip şi în peisaje. De altfel, *Viorel Mărgineanu*, *Petre Dumitrescu-junior* şi acum în urmă proaspătul absolvent *Toma Roată* ne-au deprins cu tipul de peisaj, în care generalizarea vine întru întîmpinarea privitorului pe calea unei grafii intelectuale, în vreme ce particularul imaginii se predă văzului prin sensibilitatea carnației cromatice. Nenumărate sînt lucrările peisagistice din această expoziție, unele de o intensă poezie, datorită acestei antinomice rezolvări, pe care o găsim de pildă, în chip surprinzător, şi în «Histria» lui *Mircea Ionescu*. O perfectă consecvență între felul cum e realizată grafia peisajului şi carnația lui cromatică (în cazul acesta aşişderi grafică), găsim la foarte construitele priveliști pictate de *Simona Vasiliu-Chintilă*, amintind chiar începuturile constructivismului european în peisaj. Sinteza constructivismului n-avem de ce s-o ocolim: țelurile lui doar, erau încriminate, în măsura în care divizionismul volumelor făcea să explodeze văzul firesc, solicitat în chip multiplu şi sombrînd în viziune pluriocularǎ, de tipul ochiului fațetat al himenopterelor. Abecedarul constructivismului, silabisit desprins din context, ne oferă însă surpriza de a constata ce frumos se poate articula prin el un text tematic realist. Iată exemplul timişoreanului *Adalbert Luca*, exemplu prin care aş vrea să mă apropii de încheierea sumarei liste de pilde, — prea puține poate în raport cu bogăția recoltei din domeniul picturii reînnoite, — permise de spațiul acestei cronici. La Adalbert Luca, în compoziția cu tema rezistenței eroice a cadeților de la Păuliş față de atacurile naziştilor în retragere, în August 1944, prezența suflului epic este incontestabilă iar expresivitatea, zguduitoare; şi asta fără măcar urmă de intenție ilustrativ-naturalistă, fără «psihologismul» pe care academiştii l-ar fi socotit de neevitat. Imaginea este mai aproape de cerințele bidimensionalității muralului, decît de adîncimea spațială iluzionistic redată, volumele se organizează după legile decompoziției formei volumetrice introduse în pictură de constructivismul cubiştilor, dar nimic din tot arsenalul acesta de mijloace nu e gratuit, nu e desprins de sensul expresiv, de efectul psihologic scontat. Ritmul compozițional, persistența sistemului de curbe descendente, cu amplitudine din ce în ce mai mică, pentru a evoca întîi avîntul încleştării luptătorului, apoi epuizarea rănitului şi căderea muribundului, cocîrjați toți de-asupra cadavrului, pe jumătate dezumanizat al celui ucis mai de mult în luptă şi rămas pe pozițiile de unde tovarăşii săi continuă să azvîrle grenade, înainte-le, coloritul verzui-putred al întregului, metaforă de un tragism apăsător, totul contribuie să evoce grozăvia episodului, şi efectul este totuşi unul epic, de apologie a eroismului! Formele umane, abia deosebite de ale trunchiurilor de arbori prăvăliți de măcelul exploziilor, sînt sumare, dar gesturile au căpătat prin forța de sinteză a pictorului, pregnanță expresivă. Portretele sînt măşti expresioniste, lucrate tot constructivist, nu narativ. Opera e, în întregul ei, de un intens dramatism, de o mare forță de evocare, realistă totuşi, a istoriei. Pentru că realismul nu e copia obiectelor, cum spuneam, cuprinse în cîmpul vizual, ci reconstrucție a realității trăite, cu ajutorul elementelor ei semnificative pentru ideea dominantă, pe care sînt axate. Este o lecție, acest tablou.

Există în expoziție foarte multă pictură de calitate, dar puțină de natură să împace exigența calității vizibilă mai ales în limbaj la cei mai mulți, cu nevoile transmiterii reale de sensuri prin imagine, cu alte cuvinte, cu nevoile predării către public a unor semnificații, cuprinse de artist, în care el să-şi vadă descifrate problemele puse de prezența în lumea



CONSTANTIN BLENDEA: Repaus — ulei

înconjurătoare, în contemporaneitate. Unii artişti se menţin la formula naraţiei de tipul «naivilor» *(Georgeta Năpăruş, Gina Hagiu)*, alţii forjează o lume infantil reconstituită din cioburi de fantasme, desgrădinate din contextele lor şi introduse în altele *(Florin Niculiu)*. Dacă şi un drum şi celălalt ni se par la fel de practicabile pentru recuperarea poeziei imaginilor şi a mitologiei proprii, transfiguratoare de aspecte ale realităţii, nu e mai puţin exact că drumul cel mare al picturii romîne e undeva, prin preajma operei celor care vor să investească imaginea cu conţinuturi simbolice, recurgînd la metaforă, ca Adalbert Luca, indiferent dacă folosesc elementele de alfabet ale unor curente, lansate cu intenţionalităţi diverse, istoriceşte vorbind.

Forţa intelectuală cerută azi pictorilor este, dat fiindcă imaginea e mai dificil de mînuit decît chiar dificilul cuvînt, scris sau spus, uriaşă. Mă gîndesc că, oricînd artiştii le-ar putea răspunde criticilor lor, asemeni valetului lui *Turcaret* al lui Lesage: «La suma calităţilor de filozof, cerute pictorilor, cunoaşteţi mulţi gînditori de meserie care să merite a aspira să fie artişti?» (Valetul întrebase dacă, la virtuţiile cerute unui servitor, s-ar găsi mulţi stăpîni care să merite condiţia servilă).

În toate aceste trei săli, ca şi în spaţiul dintre Pavilionul C şi malul lacului Herăstrău, ori sub porticul Casei Scînteii, în aer liber, sculptura a demonstrat şi ea, într-o măsură şi cu mijloacele ei specifice, că e vorba şi în acest domeniu de căutarea unor noi modalităţi de expresie. Experienţele sînt însă aici, parcă, mai timide. Persistă impresia, notată anul trecut, că o parte, doar, din sculptori, caută cu adevărat formula care să adecueze la noua arhitectură şi la urbanistica nouă operele produse, ceilalţi repetînd, mai cu dezinvoltură sau mai cu fereală, după temperament, lecţii învăţate de mult. Variaţia introdusă, în expoziţia aceasta, de modalităţile specifice de expresie ale sculpturii, este destul de moderată, poate datorită faptului că artiştii sînt la stadiul refăuririi uneltelor proprii, experimentării, mai curînd a unor noi mijloace lingvistice decît a unor viziuni noi, spre statornicirea cărora tinde totuşi fiecare. Cum nu se poate pretinde unui artist decis doar să încerce nişte mijloace noi, să fi ajuns, simultan, la capătul căutărilor care să-i permită

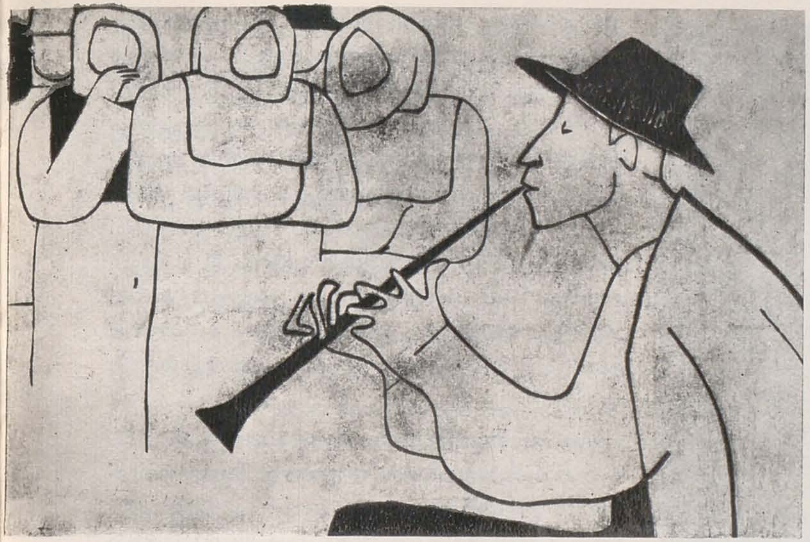
(urmare în pag. 567) 1

1. PAUL ERDÖS: Maramureş — tuş

2. GETA BRĂTESCU: Clarinetist din Muscel

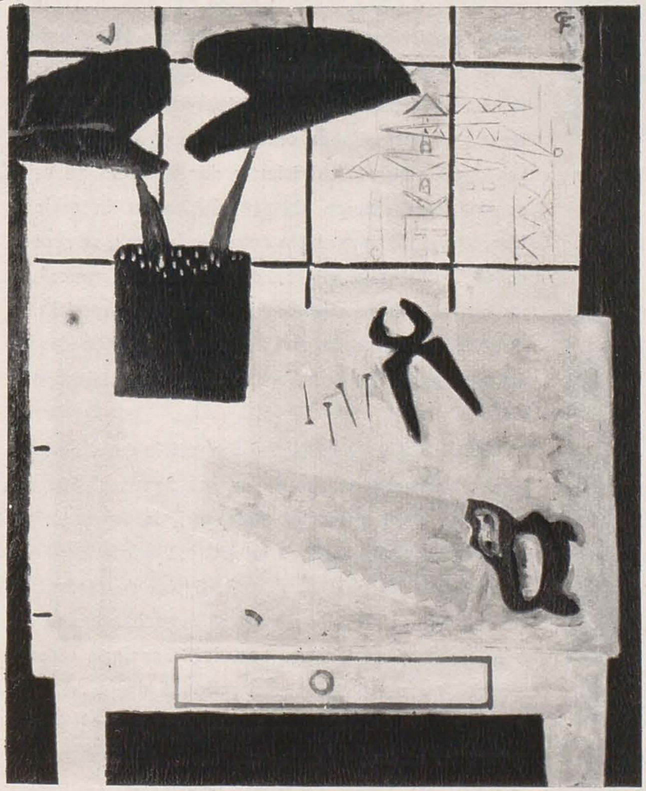
3. GHEORGHE FREIBERG: Natură moartă cu cleşte şi fierăstrău — ulei

4. VASILE PAULOVICZ: În gară — tuş

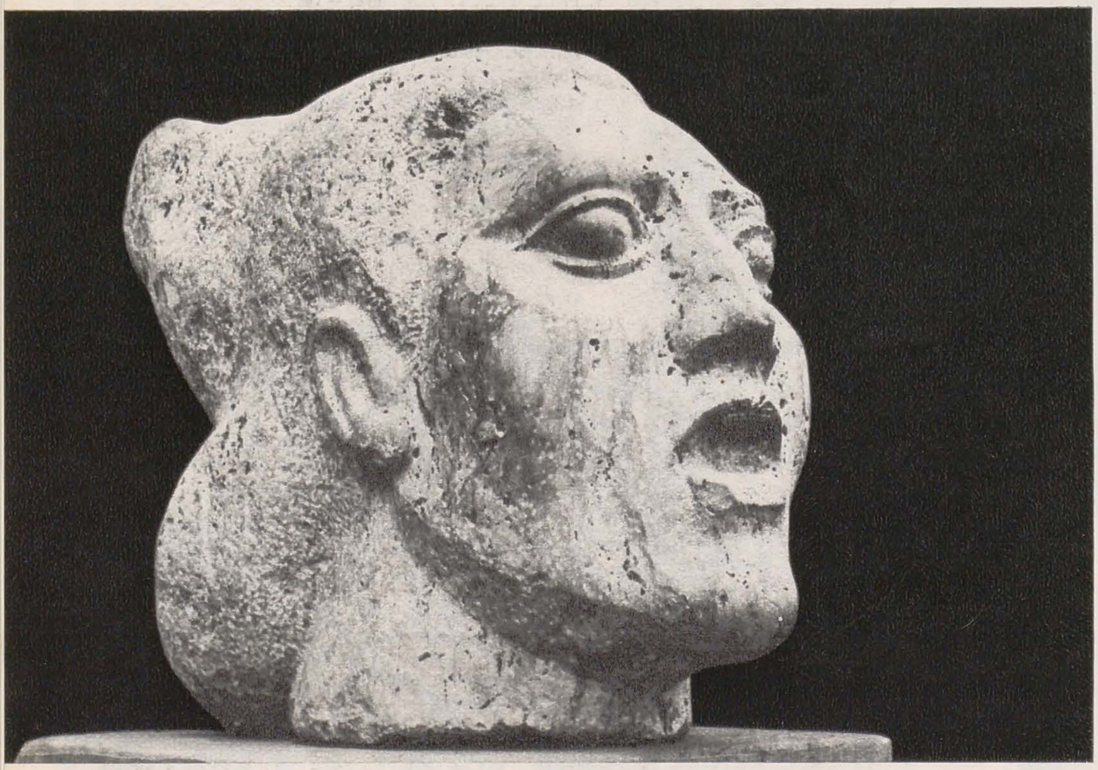


2

3



4



1

PREZENŢA UMANĂ

DAN GRIGORESCU

Într-o scrisoare din 1837, Delacroix mărturisea pasiunea sa pentru « acele subiecte care vorbesc despre om, direct sau prin intermediul unor obiecte capabile să-l reflecte ». Astfel reprezentarea omului se înfăţişa ca o problemă mai complexă decît exprimarea cu ajutorul portretului; ea putea fi urmărită înlăuntrul unor creaţii artistice care îmbrăţişau şi alte genuri.

Reflectînd la punctul acesta de vedere, vizitatorul recentei expoziţii (organizată în cinstea celei de a 20-a aniversări a Eliberării) constata o orientare hotărîtă a artiştilor noştri spre acele teme care comportă exprimarea omului şi a lumii sale de preocupări. În portrete, în compoziţii tematice, în peisajele în care se desluşeşte animaţia adusă de prezenţa oamenilor, în picturi înfăţişînd unelte ale activităţii umane creatoare, artiştii vorbeau despre noile dimensiuni ale vieţii oamenilor din patria noastră. Şi în opere dedicate unor subiecte istorice regăseam aceeaşi viziune contemporană, aptă să lumineze participarea oamenilor la înfăptuirea marilor evenimente ale istoriei.

Într-un « Moment din insurecţia armată », de pildă, semnat de Brăduţ Covaliu, dinamismul întregii compoziţii se sprijinea nu numai pe gesturi, ci şi pe realizarea portretelor. Linia fermă, care nu respingea o oarecare duritate, profilurile desenate cu trăsături abrupte, se integrau în viziunea de ansamblu a lucrării ; se producea chiar impresia că de aici, din portretele care constituiau centrul vizual şi logic al tabloului, se răspîndea senzaţia precisă de mişcare, dominantă în lucrare. Într-o altă compoziţie, realizată de Al. Ciucurencu, două siluete omeneşti se desprindeau de pe fondul unor culori irizate; dar umbrele pe care aceste personaje, ce abia se distingeau în tablou, le aşterneau într-unul din colţurile lucrării, se repercutau în întreaga pînză, contribuind la atmosfera dramatică, atît de puternică. Sînt aci două modalităţi diferite de tratare, izvorînd însă din aceeaşi concepţie asupra rostului pe care-l are prezenţa umană în opera de artă.

Lucrurile erau încă şi mai limpezi în cazul portretelor independente, unde tratarea figurii umane nu se reducea, de cele mai multe ori, la un exerciţiu de dexteritate în redarea minuţioasă a fizionomiilor, la o simplă fotografie colorată, lipsită de căldură şi de vibraţie, ci năzuia adesea să sugereze lumea de sentimente şi de idei a modelului. Concluzia că arta plastică nu are dreptul să-şi propună drept ţel final realizarea unei copii fidele a naturii nu e nouă. Interpretarea, măsura în care contribuţia adusă de sentimentul, de ideea artistică, transformă realitatea,

sînt considerate de multă vreme determinante în creație. Cu singura condiție, după părerea noastră, ca această transformare să se producă în sensul impus de realitate, şi nu împotriva ei. Stilizarea figurii umane a cunoscut, de la unele dintre cele mai vechi forme de manifestare artistică, pînă la arta contemporană, trecînd de pildă, prin Ingres şi Modigliani, numeroase modalități ; dar, după părerea noastră, singurele care au rezistat de-a lungul vremii au fost acelea care îşi propuneau să reprezinte esența vieții interioare a oamenilor. Încercările de a transforma figura umană într-un element decorativ, oricît de ingenioase vor fi fost, oricît de inventiv s-ar fi integrat într-un joc multicolor de suprafețe, rămîn exterioare şi minore.

De aceea, nu ni s-au părut fericite, în expoziția la care ne referim, rezolvările grăbite, operate în direcția realizării unui decorativ facil. Cînd, de pildă, Ion Pacea prezenta un portret de țărancă, pictat auster, în spiritul stilizării artei populare, lucrarea se impunea tocmai datorită faptului că tînărul artist nu urmărea decorativul altfel decît ca pe un mijloc de exprimare a unui mediu sufletesc specific. Sau cînd Lia Szasz realiza o compoziție ce figura, într-o impetuoasă gamă cromatică, un grup de femei din Dobrogea, comunica, desigur, ceva din atmosfera acelui ținut însorit, în care culorile capătă atîta intensitate. La rîndul lor, stilizările lui Gheorghe Apostu demonstrau că se integrează într-o viziune generală unde ritmul volumelor nu constituia scopul operei de artă, ci modalitatea de a prezenta, laconic, o idee.

Între aceste reprezentări ale omului, se cuvine să amintim compozițiile lui Virgil Almăşanu, concepute fiecare în funcție de atmosfera sufletească pe care vor s-o sugereze. Portretele din compoziția dedicată revoluționarilor paşoptişti, de pildă, erau create în linii agitate, într-un colorit vinețiu-albastru, de

2

3

1. VALER CHENDEA: Victorie — travertin

2. MARGARETA NEMEŞ: Artişti amatori — ulei

3. AUREL COJAN: Peisaj din Braşov — guaşă

VASILE GORDUZ: Compoziţie (detaliu) — ghips

început de furtună ; cele din tabloul inspirat din viața copiilor, aveau o stîngăcie plină de farmec, un cromatism rezolvat aparent naiv, în cîteva tonuri elementare, în realitate armonizate cu multă pondere. Uneori această tendință de a adapta tratarea artistică mediului psihic atingea limite greu de acceptat. O astfel de rezolvare a suprafeței pictate, ca în tabloul « În pauză » al lui Dorian Szasz, ducea compoziția la o concepție lipsită de unitate, surprinzătoare la acest artist reflexiv care a căutat întotdeauna temeiuri logice pentru lucrările sale. (Alteori, tabloul se pulveriza într-o grație facilă, superficială, așa cum se întîmpla în pînza Silviei Cambir).

Cînd artiștii urmăreau cu orice preț să deducă numai din atitudine, din gest, sentimentul dominant al lucrării, se întîmpla uneori ca desenul să devină forțat, întrucîtva crispat, așa cum se petrecea în « Eroii de la Păuliș » ai lui Adalbert Luca. Intenția de dinamism se poate lesne transforma, în asemenea cazuri, în grandilocvență. Exista și un mod fericit de a înțelege simplificarea de factură folclorică. Naivitatea lipsită de afectare, sinceră, căpăta, ca în « Pomul vieții » al lui Gabriel Popa, o claritate și o vibrație adîncă.

Alteori, însă, elementul folcloric părea căutat *pentru sine*. Și, astfel, un portret cum era « Fata cu năframă » de Gh. Șaru, apărea, în pofida unor prețiozități de ton și a unui cîștig în ceea ce privește exprimarea lapidară, mohorît. Dar erau și cazuri în care lipsa unei interpretări personale adecvate păstra, cum se întîmpla cu « Logodnicii » lui Alexandru Mohi, nivelul unei convenționale fotografii de ocazie. Aerul festiv nu poate fi motivat de un zîmbet de circumstanță, de o cromatică vie, cînd nu e sprijinit și de un sentiment exprimat cu putere. Sau, se mai puteau observa și pînze în care cromatica trecea, în cuprinsul operelor aceluiași artist, cu inflexiuni lipsite de variație, de la un tablou la altul, tinzînd să exprime o stare sufletească diferită : așa se întîmpla, de pildă, la Petre Achițenie, unde însușirile coloristice și de desenator, reale, se estompau în prezența acestei lipse de varietate.

GEORGETA NĂPĂRUȘ : Nuntă — ulei

1

Nimeni nu mai poate pretinde că o reprezentare exactă, la modul fotografie « à la minut », are vreo legătură cu arta. Dar, în același timp, nu se pot accepta interpretările care transformă figura omenească într-un volum inform, lipsit de noblețe. Exemplarul biologic al unor sculpturi, masă de muşchi pe care se odihnea un cap minuscul, era tot atît de trivial ca şi figura omenească tratată cu o minuțioasă știință a fizionomiei şi a materialului textil de îmbrăcăminte, reprezentat amănunțit; nici una, nici cealaltă nu aveau nimic comun cu reala înfățişare a omului. Există o *autenticitate* a portretului, de pildă acel *umor* cu adevărat țărănesc din «Agitatorul» lui Gh. Iacob, care îngăduie personajelor să se mişte cu naturalețe. Sau, figurile grave ale pescarilor lui Coriolan Hora, cu gestul simplu, de un firesc impresionant. Sau, ca să ne referim la sculptură, o interpretare a formelor care dădea un dramatism atît de puternic portretului de țărancă al lui Gh. Iliescu, sau « Victoriei » lui Val. Chendea. Aici, simplificările se produceau în sensul descoperirii tocmai a elementelor celor mai caracteristice. Dar, în alte cazuri, cum era şi acela al unui maestru cu înfăptuiri de prestigiu în arta noastră, Ion Irimescu, am avut impresia că preocuparea pentru decorativ, pentru modificarea formei, a avut loc tocmai în detrimentul exprimării limpezi a acelei maiestăți pe care artistul a ştiut, nu o dată, s-o confere portretului contemporanului nostru.

Consecvent cu propria sa creație de pînă acum, Geza Vida crea un grup de mineri, într-o ritmică amplă, înfățişînd cîteva fizionomii bine individualizate. Dovedind parcă prin contrast, că nu meşteşugul propriu-zis e determinant în crearea unei opere, ci vibrația interioară, Gh. Labin, într-o compoziție dedicată « Griviței », nu izbuteşte, cu toată măiestria de construcție, să fie convingător. Şi aceasta, credem, în primul rînd, din pricina unei tratări reci a portretelor înfățişate în tablou. Consecvența a început, poate, să devină totuşi la artistul de frunte care e pictorul Labin, manierism.

Expoziția înfățişa şi unele lucrări mai vechi ale artei noastre; avem, de pildă, prilejul să ne întîlnim

1. EUGEN POPA: Pe terenul gospodăriei — ulei

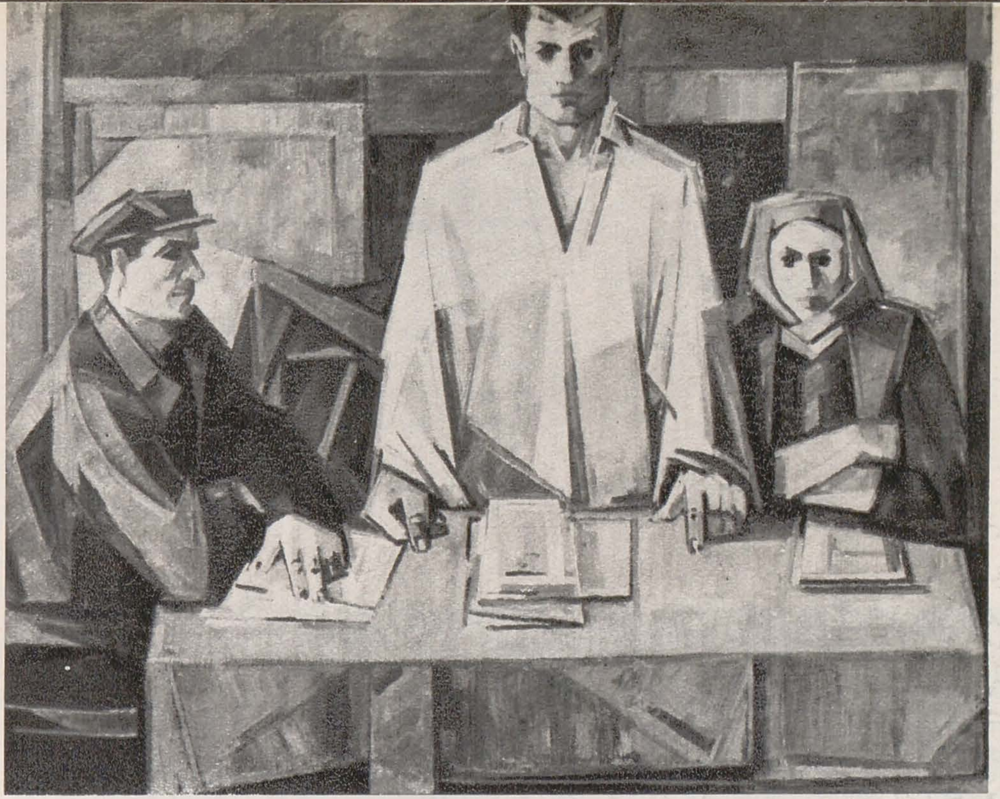
2. SPIRU CHINTILĂ: Ședință la G.A.C. — ulei

3. ION PACEA: Tinere fruntașe — ulei

din nou cu acel portret profund inspirat al lui Enescu, realizat de Gh. Anghel. Bronzul patinat, cu suprafețe alternînd umbra cu lumina, își păstrează același sunet grav, încărcat de emoție, care ne-a întîmpinat cu ani în urmă, cînd a fost expus pentru prima dată. « Șahiștii » lui Ion Gheorghiu, desprinzîndu-se din lumina generoasă, de un galben vibrant, comunicau un optimist robust.

Rezulta limpede din lucrările expoziției acea constatare sugerată, cu mai bine de un veac în urmă, de Delacroix: portretul, reprezentarea omului, se impunea pregnant numai în momentul în care era considerată de artist drept temă centrală a uneia sau a alteia dintre lucrări. Cînd devenea simplu rezultat al unor exerciții decorative, exterioare, care nu tindeau să exprime un univers lăuntric, implicații filozofice mai largi, portretul se păstra în limitele unui convenționalism lipsit de căldură. Ne îndreptam, firește, cu mai multă dragoste spre florile lui Ghiață, de pildă, în care prezența umană părea să fi încălzit corolele de o lumină gravă, regăsind-o în ceramica țărănească care, cu o modestie exemplară, proprie marilor opere, se impunea privirii. Pentru că simțeam aici mai prezent *omul*, pe cel care a încondeiat cu o admirabilă simplitate vasul de pămînt ars și a așezat florile cu nedezmințitul gust al țăranului nostru, decît în unele compoziții în care nu *oamenii*, ci culorile, preocuparea nu pentru reprezentarea ființelor vii, creatoare, ci pentru realizarea unei arhitecturi « originale » jucau rolul principal.

Exercițiul formal își dădea, astfel, sentința. Lucrările pictate sau sculptate numai sub semnul unor căutări de manieră au dovedit încă o dată că nu pot, nu au cum să înfățișeze omul și lumea lui de preocupări.



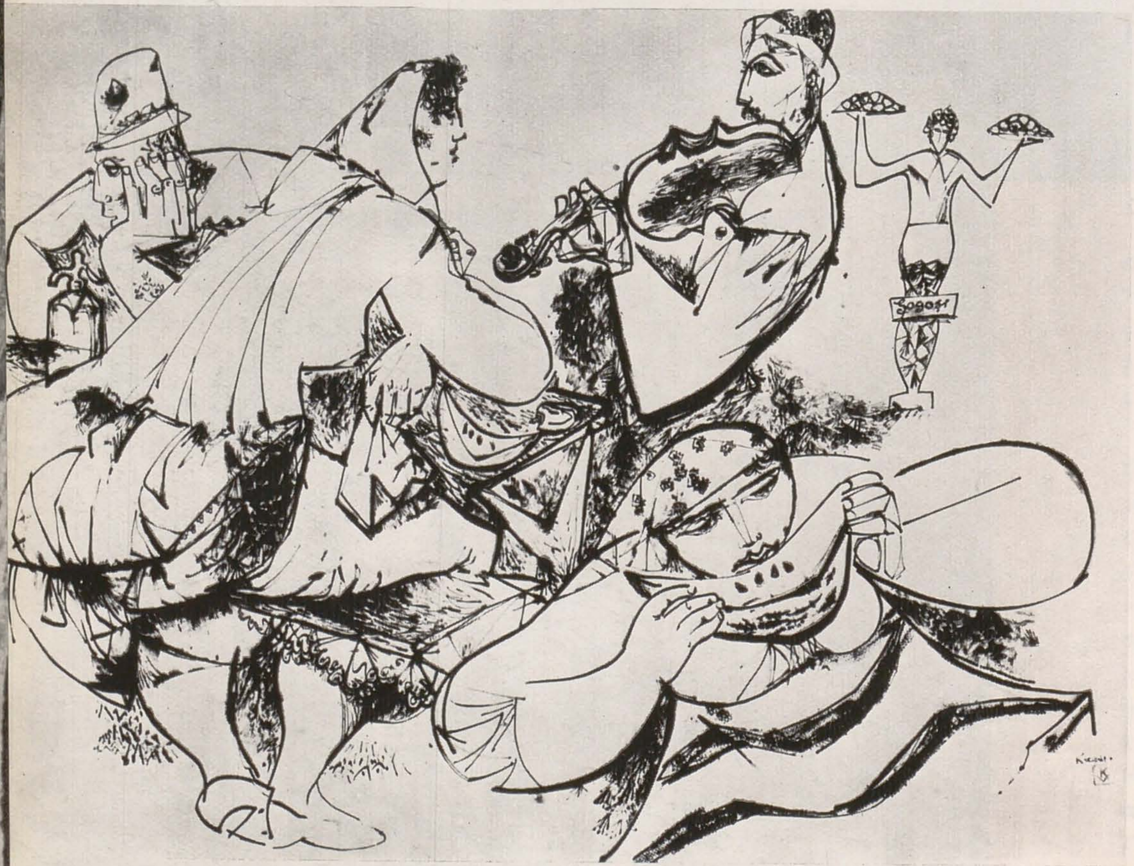
2

3

GÎNDURI PE MARGINEA EXPOZIŢIEI DE GRAFICĂ

VASILE DOBRIAN

1



Expoziția de grafică pregătită în cinstea marii aniversări a douăzeci de ani de la Eliberare, expoziție deschisă în sala de marmură a Casei Scînteii, din păcate prea puțin timp pentru a permite o confruntare cu publicul, a constituit un nou pas, o nouă etapă în dezvoltarea graficii noastre. Mă refer în cazul de față numai la grafica de şevalet, deoarece celelalte genuri, ca ilustrația de carte, afişul şi desenul satiric, au fost foarte puțin reprezentate, dacă nu aproape inexistente.

În timpul ce s-a scurs de la ultima anuală, evoluția graficii noastre — fiindcă se poate vorbi în mod cert de o evoluție — s-a desfăşurat într-un mod puțin spectaculos. De aceea, vizitatorul nu a avut nici revelații, poate nici măcar surprize deosebite ; a continuat să recunoască « fața » multor artişti a căror personalitate se dezvoltă în permanență pe o linie ascendentă, fără cotituri dramatice de 180 de grade în creația lor.

Dar, o mai lungă contemplare a permis privitorului să descopere, în destul de multe dintre lucrările expuse, aparținînd chiar şi unor artişti dintre cei mai puțin reprezentați din punct de vedere cantitativ, îndeplinirea unor promisiuni anterioare; la alții, privitorul a putut constata, în contextul concepțiilor şi modalităților de tratare cărora artiştii respectivi le-au rămas fideli, o lărgire a cercului de probleme, tendințe spre elaborări complexe.

Dacă privitorul şi-ar fi amintit de unele dintre expozițiile de grafică ce au precedat-o pe aceasta, ar fi putut desluşi în ultima manifestare, unitară în varietatea de teme şi procedee artistce, o evidentă debarasare de acel convenționalism, de acele clişee des întîlnite alte ori în ceea ce priveşte punctul de abordare a unei teme sau alta, a unui subiect sau altul ; ar fi putut constata de asemenea că în suficient de multe lucrări, artiştii au demonstrat că ştiu să descifreze sensuri noi, inedite, ale realității noastre. Deşi remarca nu este generală, nereferindu-se la totalitatea expoziției, ea poate fi considerată drept o tendință generală.

Odată cu lărgirea ariei tematice sau, mai bine zis, odată cu descoperirea unor noi puncte de vedere a realității, s-a dezvoltat în aceeaşi măsură şi interesul pentru găsirea unui limbaj mai expresiv, mai puternic, capabil să transcrie cu mai multă forță creatoare mesajul de idei şi să dăruiască operelor o încărcătură emoțională sporită.

Îmbogățirea limbajului artistic s-a manifestat prin varietatea modalităților compoziționale şi tehnice, prin multitudinea de relații care se țes între acestea, interacțiunea dintre concepția compozițională şi

cea tehnică ocupînd un spațiu considerabil în complexitatea problemelor de creație. Preocuparea artistului pentru expresivitate, strădania pentru descoperirea unor noi soluții și procedee tehnice, menite să contribuie în cel mai înalt grad la concretizarea ideii, nu au constituit rezultatul unei întîmplări. La bază au stat căutări fundamentate pe o serioasă pregătire și o profundă conștiință profesională.

În atelierele graficienilor se experimentează. Se experimentează mult chiar. Experimentul artistic este o condiție în procesul de creație al oricărui artist veritabil. Dar, aceste experimente, aceste căutări nu constituie un scop în sine și nu apar în fața publicului « nude », de sine stătătoare. Rămînînd consecvenți propriei lor concepții, poziției lor artistice, graficienii experimentează și caută pentru *a îmbogăți*, pentru *a aprofunda*, pentru *a ridica* pe o treaptă mai înaltă propriile lor cuceriri.

Spuneam mai sus că în această expoziție « fizionomia » multor artiști a putut fi recunoscută destul de lesne, chiar și fără etichetă. Dar, dacă am încerca, cu ajutorul imaginației, să plasăm pe același panou lucrări din această expoziție alături de cele create de un artist sau altul cu numai doi-trei ani în urmă, am constata, în afara unității stilistice de care vorbeam mai sus, evidența progresului realizat de majoritatea graficienilor.

Ce altceva decît căutările și experiențele de atelier continue, asidue, uneori chiar îndîrjite, a dat acvafortelor lui Marcel Chirnoagă acel spor de expresivitate, acea clarificare a concepției compoziționale, acea aerație, precum și o reală monumentalitate — caracteristice lucrărilor sale din ultima perioadă — și a adus în lucrările sale un element nou și anume detaliul expresiv, semnificativ, deseori cu valoare de simbol?

Oare la baza indiscutabilelor cîștiguri coloristice din gravurile în lemn ale Hortensei Masichievici și Lidiei Mihăescu, unde culoarea capătă rezonanța unui acord activ emoțional, nu se află îndelungate căutări în direcția accentuării funcției expresive a culorii în gravură?

Încă de la primele sale manifestări, cu trei sau patru ani în urmă, Octav Grigorescu ne-a interesat prin litografiile sale. Mi-au rămas limpede în minte păienjenișul fin al liniilor din « Țesătoarea », compoziția sa atît de emoționantă despre Doftana, o alta despre mineri. Drumul parcurs de aci, trecînd prin ciclul « Zborul în cosmos », pînă la desenele de astăzi — « Dezagregarea întunericului », « Strigătul în noapte », « Nisipul în soare », « Norul » — nu este oare drumul unui experimentator neobosit?

Simplitatea și claritatea, armonia și echilibrul ultimelor xilogravuri ale lui Ethel Lucaci-Băiaș (i se poate reproșa artistei, fără îndoială, un exces de cerebralitate, o anumită răceală, dar aceasta constituie o cu totul altă problemă), bogăția muzicală a ritmurilor, dantelăria atît de variată a tăieturii și însfîrșit doza apreciabilă de gîndire intelectuală, pe care artista o aduce în lucrările sale, au apărut, desigur, pe terenul propice al unei sensibilități artistice puternice, dar nu pot fi considerate drept trouvailleuri artistice ad-hoc.

Dacă spațiul ne-ar permite am aminti mai pe larg de drumul parcurs de Corina Beiu-Angheluță, drum

1. VASILE KAZAR: Petrecere

2. EMILIA BOBOIA: Crescătoare de păsări

2

ION IRIMESCU: Portret (detaliu)
— piatră colorată

HENRY MAVRODIN: Natură moartă — ulei

CLARETTE WACHTEL: La moşi — linogravură

care a trecut şi prin gravura pe metal, şi prin litografie, şi prin desen pur şi simplu, pentru a ajunge la recentele sale xilogravuri concise şi viguroase. Am mai aminti de asemenea şi de frămîntările permanente pe care le mărturisesc cu fiecare prilej desenele, gravurile pe metal, litografiile Marianei Petraşcu, gravurile Getei Brătescu. Şi de încă mulţi alţii.

Cristalizarea acestor personalităţi a fost rezultatul unei munci îndelungate şi asidue, pătrunse de o înaltă răspundere şi conştiinţă artistică. Totuşi, repet, au existat pe panourile expoziţiei lucrări confecţionate după reţete, convenţionale, dulcege uneori. Chipul omului, în destul de multe gravuri sau desene, a apărut inexpresiv şi schematic, croit parcă după acelaşi tipar. Nu aceasta reprezintă însă tendinţele graficii noastre.

Trebuie atras atenţia că în această continuă căutare de noi soluţii grafice ar trebui să se ţină seama de o anumită măsură şi, mai ales, de faptul că deşi nu există canoane definitiv şi rigid stabilite în ceea ce priveşte specificul graficii ca gen plastic, totuşi acest specific nu trebuie neglijat, nu trebuie uitat tocmai în numele valorificării la maximum a posibilităţilor genului.

N-am găsit în expoziţie nici copii după maeştri, nici pastişe. Consider că şi acesta este un cîştig. Experienţele preluate de la alţi artişti au fost asimilate în mod organic, devenind în felul acesta un aport preţios în dezvoltarea creatorului.

Desigur, ca şi în alte dăţi, compoziţia tematică a fost amplu reprezentată în expoziţie. Cu deosebirea că cercul tematic a devenit mai larg şi mai variat. Cele mai realizate compoziţii în grafica de şevalet, pe lîngă diversitatea de procedee şi rezolvări, poartă pecetea unei forţe emoţionale sporite a imaginii. Mă refer la acele lucrări în care autorii au părăsit orice poziţie constatativă, de înregistrare, tinzînd nu spre reproducerea unor stări de fapte, ci spre o elaborare intelectuală şi emoţională totodată.

Un alt aspect caracteristic al expoziţiei: dacă în manifestările trecute anumite tehnici ale graficii de şevalet se dezvoltau în defavoarea altora, complet neglijate, uneori chiar uitate, de data aceasta am putut asista la o reprezentare considerabil mai bogată a unei diversităţi de tehnici şi procedee — desene, acuarele, monotipuri etc. — care au permis să se obţină rezolvări artistice expresive.

Cea mai spectaculoasă reapariţie a avut-o desenul propriu-zis, care se pare că în acest moment constituie pentru artişti, prin scara largă de posibilităţi pe care o conţine, o deosebită forţă de atracţie. « Petrecerile » sau cele « Trei femei » ale lui Vasile Kazar au parcă de data aceasta şi mai multă vigurozitate, expresivitate, forţă şi simplitate în acelaşi timp. Artistul continuă cu consecvenţă munca sa de poet al vieţii maramureşene.

Desenele în tuş ale lui Octav Grigorescu, « Dezagregarea întunericului », « Strigăt în noapte », « Nisip în soare », « Nori » îl surprind pe privitor, la început, prin maniera lor neobişnuită. Solicitat să se oprească îndelung în faţa lucrărilor, el desco-

(urmare în pag. 568)

OPINII ASUPRA EXPOZIŢIILOR REGIONALE

Solicitați de complexitatea aspectelor vieții contemporane, izvor nesecat de inspirație, artiștii noștri plastici depun toate eforturile pentru a putea răspunde cu cinste sarcinilor mari ale artei în epoca actuală. Însuflețiți de înalte idealuri, militînd pentru umanismul socialist în artă, pentru ideile păcii și ale construcției pașnice, pentru reflectarea complexității profilului omului nou, pictorii, sculptorii, graficienii, artiștii decoratori se străduiesc să dea artei plastice romînești un nou avînt, dezvoltînd-o pe o treaptă superioară, pe linia tradiției realiste a plasticii noastre și la nivelul artei contemporane universale. Încercările, căutările, experiențele artiștilor, profunde, serioase și sincere, caracterizează toate aspectele procesului de creație, de la concepție și mijloace de expresie, pînă la materialul de lucru și tehnicile utilizate la făurirea operei de artă. Recentele expoziții de stat din București (Muzeul de artă al R.P.R., Casa Scînteii, Parcul Herăstrău) și expozițiile regionale din țară (Arad, Bacău, Baia Mare, Brașov, Cluj, Constanța, Craiova, Galați, Iași, Oradea, Petroșeni, Piatra-Neamț, Timișoara) au constituit, prin conținutul lor, expresia fidelă a străduințelor artiștilor noștri, a propriilor lor frămîntări și experiențe.

Conştiinţa artistică a vremii noastre este, fără îndoială, rodul unei îndelungi elaborări istorice; ea se împlineşte în perspectiva înfăptuirilor estetice socialiste. Prezentul moment unic al evoluției, în care cele două elemente constitutive ale procesului istoric — tradiția şi inovaţia — se întîlnesc şi conlucrează într-o unitate dialectică organică, nu poate fi înţeles şi definit printr-o exclusivă şi unilaterală raportate doar la unul din termenii relaţiei.

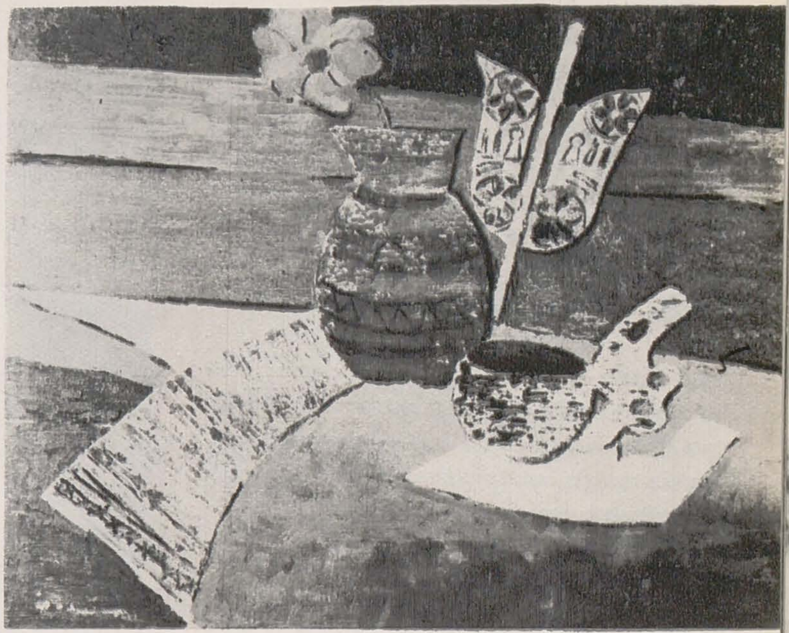
Crescută pe solul fertil al tradiţiei naţionale şi universale, arta noastră nouă exprimă, în condiţii istorice

VIRGIL ALMĂȘANU: Pentru pace și prietenie — ulei

PAVEL ILIE: Tîrla — ulei

1

2



3

1. SANDA NIȚESCU: Portret — ulei

2. NICOLAE DELAPORT: Natură moartă — ulei

3. ALEXANDRU PUSKAS: La vîrsta de 20 de ani — tablă bătută

deosebite, raporturi estetice deosebite ale omului cu realitatea. De aceea, în realizările sale concrete, ea nu dă răspunsuri noi la probleme vechi (modalități artistice anterioare au făcut-o în mod strălucit), ci este chemată să răspundă în chip nou problemelor artistice ale societății socialiste. Noutatea problemelor determină deci noutatea soluțiilor și nu invers.

Numeroase probleme actuale ale artei plastice romînești — ca diversitatea tendințelor, varietatea modalităților de expresie, afirmarea personalităților și a stilurilor, receptivitatea publicului și mijloacele educării estetice etc., etc. — așa cum se conturează ele în cadrul recentelor manifestări artistice, au fost enunțate și discutate cu prilejul unei mese rotunde organizată de redacția revistei noastre, cu scopul de a aduce o contribuție la dezbaterea lor creatoare.

ANCA ARGHIR

După ce am văzut expoziția de la Bucureşti, am privit retrospectiv grupul de la Constanța, sub altă perspectivă decît cînd mă aflam acolo. Judec acum grupul de la Constanța prin elementele lui cele mai proeminente, care se străduiesc să intre în rîndurile a ceea ce artiştii din regiuni numesc uneori « mişcarea artistică din centrul bucureştean ».

În legătură cu aceasta vreau să spun că am remarcat acolo ceea ce observasem şi altă dată, în alte oraşe din țară, că există un « complex de inferioritate » al unor artişti din Cenaclu, care se justifică prin faptul că sînt, în chip obiectiv, mai puțin la curent cu noul din artă decît artiştii din Capitală, dar şi prin faptul — care nu este neapărat justificabil — că sînt neglijați de critică şi de Uniune.

Acolo se află pictorul Horea, a cărui expoziție personală am văzut-o recent la Bucureşti, şi sculptorul Demeter, care s-a remarcat totdeauna la expozițiile din Bucureşti, şi mai este şi graficiana Ethel Băiaş-Lucaci. Sînt trei figuri originale, care, față de numărul membrilor Cenaclului, ar justifica mult mai multe discuții, mult mai mult interes în legătură cu viața artistică locală şi care simt nevoia unei vieți culturale mai intense acolo.

1

1. ELENA GRECULESI: Muncitoare — ulei

2. FLORIN CIUBOTARU: Natură moartă — ulei

3. SILVIA RADU: Textiliste — ghips

2

3

Ceea ce a adus Horea la Bucureşti s-a putut vedea şi în expoziţia regională: anume că face eforturi să-şi contureze o personalitate îndrăzneaţă. Am văzut acolo o compoziţie mare a lui Horea, « Revoltă în port », pe tonuri numai de roşu, de un roşu semnificativ, o lucrare care avea meritul că toate efectele, deşi puţin şarjate, de stilizare, de concentrare cromatică, erau justificate prin temă. Compoziţia realiza o energie, o mişcare viguroasă, o căutare de expresie afectivă impresionantă. Mi s-a părut că Constanţa merită, prin elementele ei cele mai cu prestigiu, mai multă atenţie.

Nu mai vorbesc de Ethel Băiaş-Lucaci, care este foarte prezentă cu lucrările ei, prezentă nu numai la expoziţiile anuale, dar care mi se pare că trebuie urmărită de aproape şi solicitată şi în discuţii teoretice despre artă. Între acest grup format de un pictor, un sculptor şi un grafician şi ceilalţi membri ai Cenaclului mi s-a părut că există o oarecare distanţă în ce priveşte maturitatea de expresie. Am impresia, mai ales, că este mare nevoie să se discute despre modernitate care, acolo, e cam sumar înţeleasă, mai ales ca stilizare împrumutată din pictura monumentală şi înrudită cu ceva din arta decorativă.

În afară de cîtiva artişti locali din generaţii mai vechi, care fac un peisaj dulceag, ceilalţi au venit cu teme pe care oricare artist, din oricare altă parte a ţării, le poate aborda şi acesta e un punct de discuţie în legătură cu tablourile lor: nu fructifică destul sugestiile locului unde se află.

Întîmplarea face că cenaclul este compus din oameni veniţi din diferite puncte ale ţării şi fiecare a venit cu un bagaj al lui nu numai de limbaj, dar şi de imagini. Dar, a-i angrena în viaţa artistică, în dezbaterile teoretice ale picturii, e în orice caz o condiţie pentru ridicarea autorităţii lor artistice în cadrul Uniunii şi în cadrul vieţii culturale de acolo, unde mi s-a părut că nu sînt consideraţi cu destulă căldură, nu sînt cunoscuţi destul de bine.

JULES PERAHIM

Ciudat, pentru că orice artist care se duce la Constanţa sau în regiunea Constanţa încearcă să lucreze

MIMI ŞARAGA-MAXY: Student — ulei

EMILIA DUMITRESCU: Bună dimineaţa, Ţiglina! — xilogravură

ceva din regiunea Constanţa. Eu nu mă duc la mare să fac ilustraţii pentru Dickens. Mă duc la Constanţa să pictez ceva de acolo.

ANCA ARGHIR

Da. Cu toate acestea este stabilită prea puţină legătură, din punct de vedere plastic, cu relieful şi cu clima de acolo.

JULES PERAHIM

Cum explici aceasta?

ANCA ARGHIR

Nu pot da decît o explicaţie improvizată: au mai multă siguranţă în succesul lucrului verificat, pe care l-au mai făcut şi altă dată, despre care au discutat şi merg oarecum pe o linie de rutină. Se simte la fiecare ceva din culoarea locală, a regiunii de unde vine.

În afară de compoziţia lui Horea care are o temă locală — dar omagial locală — celelalte erau foarte neutre ca apartenenţă geografică.

Este surprinzător că acolo nu există nici acel element de mare, care se găseşte la toţi pictorii peisagişti de pînă astăzi. Este un «complex de inferioritate» al acestor oameni, care preferă să se mărginească la ceea ce s-au deprins să facă bine.

BRĂDUŢ COVALIU

Mi se pare că constănţenii sînt destul de des la Bucureşti. În afară de aceasta, mi se pare că ei nu vin cu culoarea locală pe care au avut-o la Braşov sau la Petroşeni, ci că lipsa de culoare locală care există se datoreşte în oarecare măsură unei creaţii de laborator, de atelier, şi, deasemenea, unei reacţii contra unui anumit romantism, mai dulceag, cu care a fost ilustrat, la un moment dat, litoralul.

ANCA ARGHIR

Şi ceea ce ai spus dumneata, şi ceea ce am spus eu sînt ipoteze literare. Nu este o explicaţie ştiinţifică. Dar cred că totuşi reacţia aceasta, chiar dacă există, nu este firească.

SPIRU CHINTILĂ

Socotesc necesar să precizăm că Cenaclul de la Constanţa există de foarte puţin timp. Acolo nu a existat viaţă artistică multă vreme, nici în trecut, nici în primii ani după eliberare, şi prin urmare nu ne putem aştepta să-şi fi format un profil, în sensul unui specific local, deosebit de al altor regiuni. Cenaclul cuprinde artişti originari din diverse colţuri de ţară. Dar nu aş putea spune că Horea aduce cu el la Constanţa, nota unei picturi braşovene. El este tot atît de personal la Constanţa ca şi la Braşov, în sensul unor căutări care-i sînt proprii, indiferent de culoarea de peruzea a mării sau de atmosfera munţilor. Acelaşi lucru este valabil şi pentru Ethel Băiaş-Lucaci. Nu găsesc că grafica pe care o face este legată neapărat de Petroşeni, sau de altă regiune. Aceasta este ea!

Însă, cred că, trimiţînd acolo şi alte elemente, Cenaclul din Constanţa îşi va putea aduce mai eficient contribuţia în contextul larg al mişcării artistice de la noi din ţară.

Sînt de acord cu Anca Arghir în ceea ce priveşte faptul că artiştii constănţeni au stat mai puţin în atenţia criticii, sau, mai degrabă, aş spune că nu a existat acolo o viaţă culturală care să le dea posibilitatea acestor oameni să fie la curent, teoretic, cu ceea ce este nou în artă. Părerea mea este că la Constanţa — şi în această privinţă bine a făcut Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă cînd a luat iniţiativa ca o serie de expoziţii, pe bază de acorduri, să se facă la Constanţa, sau la Cluj ori la Ploieşti — ar trebui un schimb de experienţă mai viu, mai eficient, prin aceste expoziţii, care eventual să fie susţinute şi de o serie de conferinţe, cel puţin de genul acelora care se fac la Uniune, adică cu prezentarea unui curent sau a unei epoci, cu ilustrări prin diapozitive, prin proiecţii, cu filme ş.a.m.d.

Noi trebuie să avem grijă ca aceste acţiuni să fie întreprinse cu sprijinul Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, al Uniunii sau, respectiv, al revistei noastre. Cu alte cuvinte trebuie întocmit un plan de măsuri, în executarea căruia să fie antrenaţi toţi factorii care pot aduce o contribuţie în acest domeniu,

Astăzi există condiţii prielnice realizării acestor acţiuni.

VASILE DRĂGUŢ

Am fost la Tîrgu-Mureş şi la Oradea, dar observaţiile pe care le voi face, le voi raporta, de asemenea, la expoziţiile pe care le-am văzut la Timişoara, Arad, Sibiu şi Braşov, deci. . . mai mult de jumătate din expoziţiile din ţară.

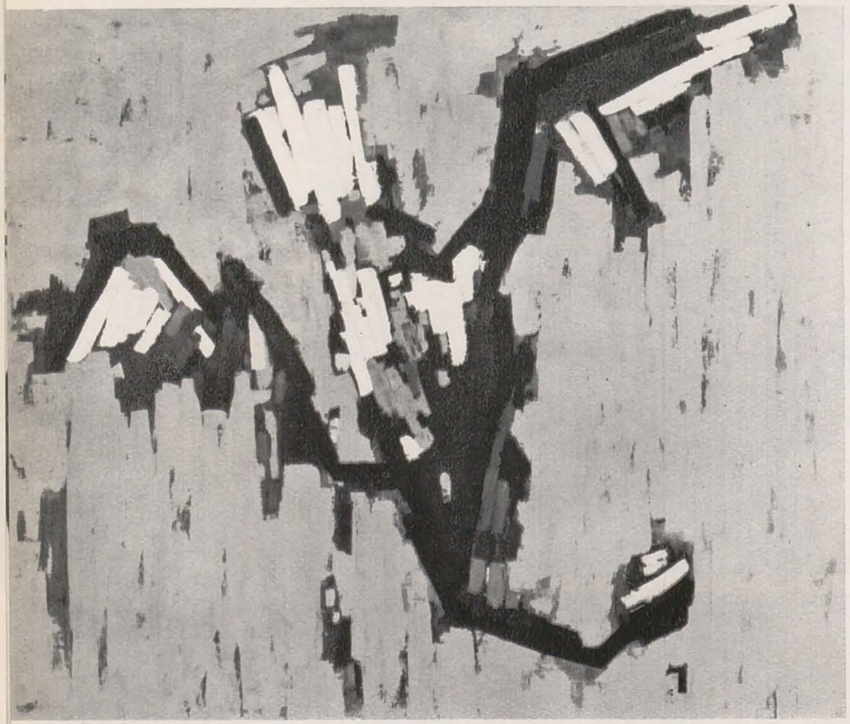
Mărturisesc că pentru mine, care nu văzusem de mult nici Oradea, nici Tîrgu-Mureş, expoziţiile acestea au constituit o surpriză, pentru că în ambele centre am remarcat o evidentă, chiar dacă nu spectaculoasă, creştere de calitate. Mă voi referi întîi la Oradea, care este un centru relativ mic însă în care, în ultima vreme, s-a constituit un nucleu de artişti valoroşi; am, în primul rînd, în vedere pe Coriolan Hora, pe Paul Fucs, pe Iacobovics şi pe o tînără absolventă (care a prezentat o frumoasă lucrare), Rodica Ungureanu, care dovedesc că fac un efort susţinut de a ieşi din provincialism. În foarte mare măsură, expoziţia de la Oradea se apropie ca plastică şi chiar ca nivel calitativ, de expoziţia de la Casa Scînteii, sau de cea din pavilioanele Parcului Herăstrău. Surprinzător a fost faptul că ea prezenta o mare diversitate, cu excepţia unor identităţi, dar şi acelea explicabile prin contaminare directă. Mă gîndesc la Banovici, care îl imită pe Bartovicz, în folosirea culorilor de ceară.

Cu această excepţie, lucrările prezentate arătau personalităţi net distincte, chiar dacă unele erau mult în întîrziere ca ritm de dezvoltare. Este foarte interesant, de pildă, cazul unui artist, talentat, care însă dintr-o mare timiditate şi psihologie comparabilă cu a copilului care nu se desprinde de poala mamei, rămîne la ceea ce a învăţat în şcoală. Este vorba de Kristoffi, în pictura căruia puteţi recunoaşte momentul artistic al anilor 1947—1954.

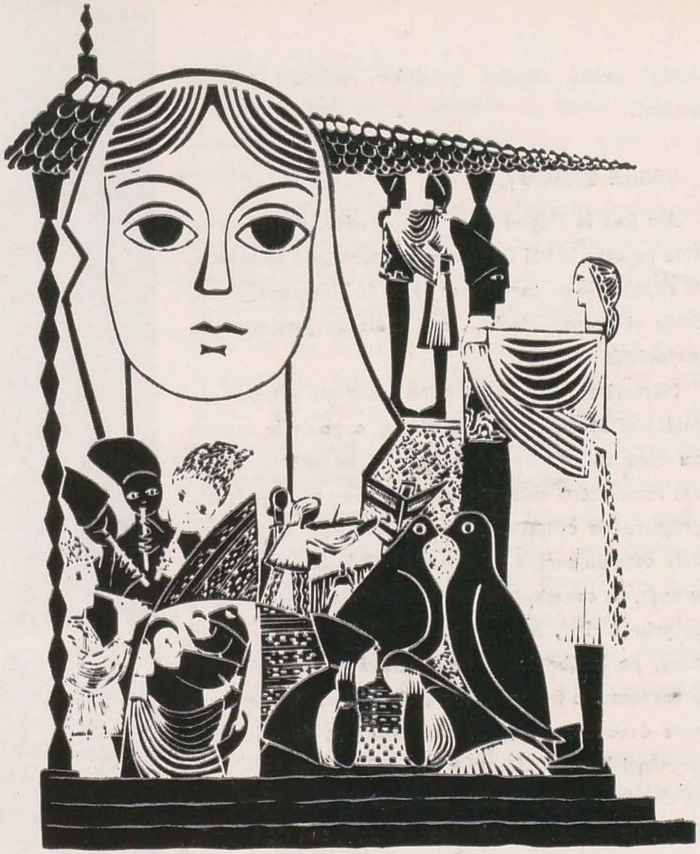
Interesant este că atît la Oradea, cît şi la Tîrgu-Mureş, acest ecou destul de supărător prin insistenţa lui, al şcolii de la Baia Mare, începe să se stingă, oamenii încep să fie mai receptivi la problemele noi ale

MIHAI RUSU: Muncitori la cazangerie — ulei

GHEORGHE ŞARU: Construcţii noi — ulei



IOAN MIREA: Căderea păsării îngîmfate — ulei



IULIAN OLARIU: Căminul nostru — linogravură

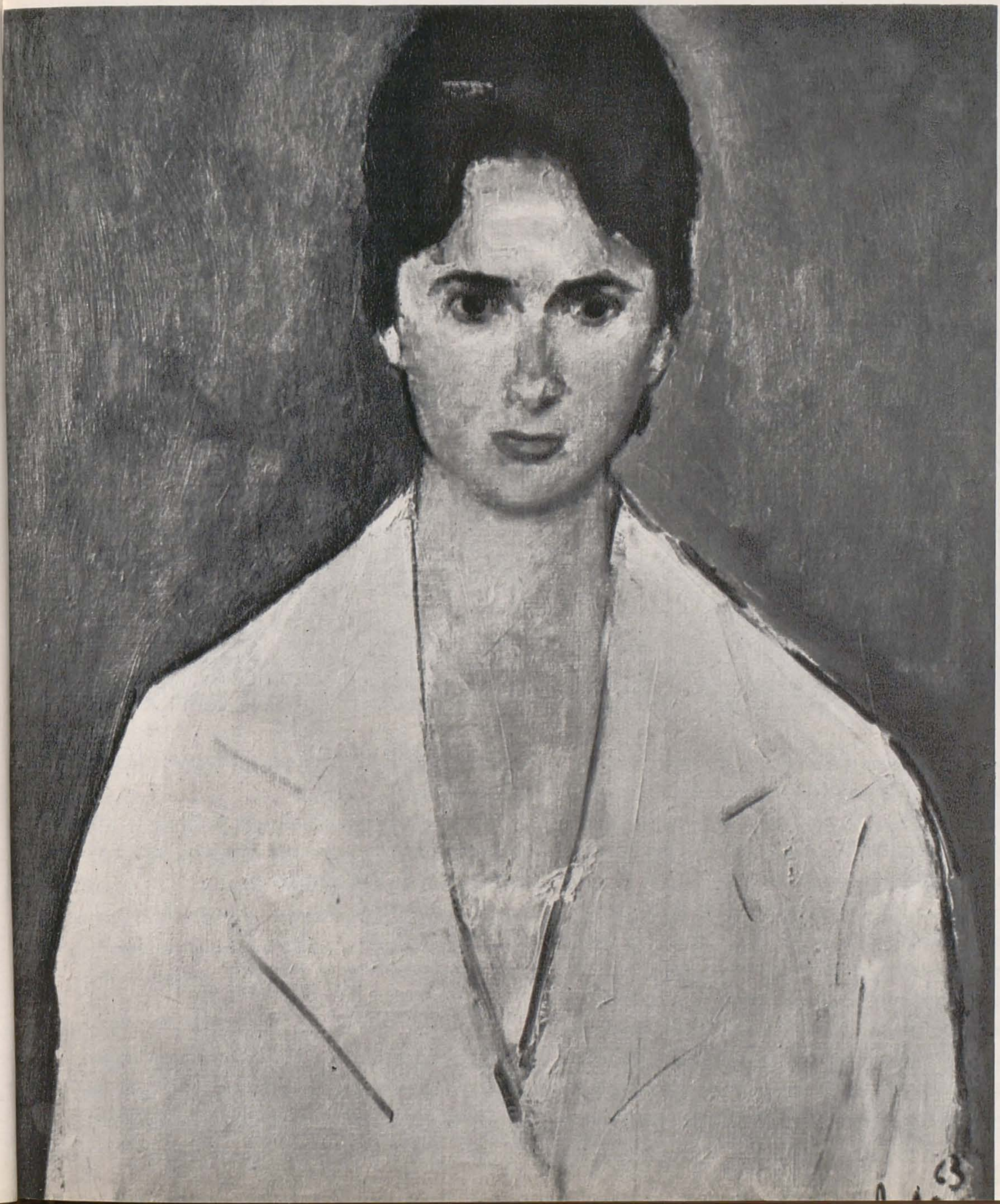
picturii şi chiar dacă nu reuşesc totdeauna, încearcă tehnici noi, uneori chiar foarte îndrăzneţe. În plus, ca unghi de vedere al modului de compoziţie, ca acorduri de culoare, se vede că este un efort de a ieşi din rutină.

Ajung la ceea ce s-a mai spus aci şi anume: problema legăturii cu Bucureştii, pe care cei de la Oradea, mai mult decît cei de la Tîrgu-Mureş, nu o vedeau în chipul unei vizite, ci al unor contacte teoretice. Cu alte cuvinte, ei simt nevoia ca eventual unele din discuţiile organizate de Uniune, sau de către revista « Arta Plastică », să aibă loc acolo, să plece un grup mai mare de artişti din Bucureşti — eventual şi artişti din alte centre ale ţării — şi discuţiile să aibă loc şi cu autorităţile locale, cu reprezentanţii instituţiilor de cultură din Oradea, în legătură cu expoziţiile pe care eventual ei să le organizeze. Acestea ar trebui să fie organizate în aşa fel încît şi artiştii respectivi să-şi poată lămuri pe loc unele probleme şi, pe de altă parte, autorităţile locale să fie ajutate să înţeleagă respectivele probleme. Ideea mi s-a părut interesantă şi, cu toate dificultăţile organizatorice pe care le implică, este realizabilă şi s-ar putea încerca.

În legătură cu lucrările care au figurat în expoziţie aş vrea să spun doar cîteva cuvinte, bănuind că nu este în intenţia acestei mese rotunde să facem o prezentare gen raport, sau gen cronică.

Figura centrală a expoziţiei a fost, şi de data aceasta, Coriolan Hora, cu o serie de cinci peisaje, dintre care trei mi s-au părut cu totul remarcabile. Ca prezenţă mai deosebită aş vrea să amintesc participarea lui Paul Fucs, cunoscut ca grafician şi ca scenograf, dar care de data aceasta a expus şi cîteva frumoase lucrări de pictură, în care se vede că într-adevăr acolo unde un artist îşi pune probleme, cu interes şi de pe propria lui poziţie, rezultatul este meritoriu chiar dacă nu sînt pe deplin izbutite totdeauna. De altfel, şi expoziţia lui personală, de la Bucureşti, mi s-a părut

CORNELIU BABA: Portret — ulei



interesantă. De bun nivel şi în vădit progres a fost gravura lui Roman Mottl, mai puţin manieristă ca-n alţi ani şi cu foarte frumoase organizări compoziţionale.

Un tînăr participant la această expoziţie, François Pamfil, proaspăt absolvent al Institutului din Cluj, a prezentat excelente ilustraţii la Caragiale şi cîteva desene în tuş, pe teme variate, în care cu foarte multă vervă, abordînd în mod diferit linia şi compoziţia, reuşeşte de fiecare dată să realizeze ceva frumos. Amintisem adineaori pe foarte tînăra participantă Rodica Ungureanu cu, de departe, cea mai bună sculptură din expoziţie — « Ofranda » — şi cîteva desene în cărbune, de la Galaţi, foarte frumoase. Sigur, nu acestea sînt singurele lucrări care merită citate. Iosif Fekete, de pildă, a expus un remarcabil portret al lui Mark Twain; Vid Tîrnovan o « Maternitate » frumoasă. Nicolae Iacobovics este un artist de talent care, împreună cu ceilalţi pe care i-am amintit, ridică nivelul artistic al acestui centru.

La Tîrgu-Mureş, deşi se poate spune că varietatea era comparabilă cu cea de la Oradea, nivelul general al lucrărilor era mai scăzut. Doar cîteva prezenţe atrăgeau mai mult atenţia.

La Tîrgu-Mureş am remarcat preocuparea pentru anumite modalităţi tehnice, chiar dacă rezultatele nu au fost totdeauna cele mai bune. Au fost prezentate compoziţii pictate pe staniol. Efectele erau interesante, dar cu un caracter de vitrină. Erau mai degrabă reclame pentru o expoziţie industrială, dacă vreţi, dar, altfel, lucrate cu grijă. Au mai fost prezentate lucrări în care intervin colaje şi compoziţii cu caracter de fotomontaj.

Ca să amintesc lucrările mai bune din expoziţie, ar trebui să pomenesc în primul rînd pe Paul Nagy şi, în legătură cu el, este locul să spun că, spre deosebire de ceea ce semnala Anca Arghir la Constanţa, la Tîrgu-Mureş interesul pentru obiectivele locale era destul de evident. Foarte multe lucrări prezentau aspecte din jurul oraşului Tîrgu-Mureş, cu marile şantiere chimice de acolo, cu peisaje de pe Valea Mureşului, încît cel puţin tematic localizarea era destul de precisă.

CAMILIAN DEMETRESCU: Pescari — ulei

FLORICA CORDESCU: Primăvara — tuş

O frumoasă compoziție, « Primul sfat popular », reprodusă şi în catalog, a fost prezentată de un pictor tînăr, Laszlo Peterffy. Au fost prezentate numeroase lucrări de grafică, însă cele mai multe semănau teribil între ele şi erau rezultatul aplicării aceleiaşi rețete de către mai mulți artişti: un fel de linogravuri pe hîrtie colorată, cam la fel tăiate toate. Singurele lucrări mai serioase au fost prezentate de Ana Szötöry.

Foarte puțină sculptură. În alți ani, la Tîrgu-Mureş, erau, de obicei, mai multe lucrări. De data aceasta au fost prezentate în fața juriului aproximativ zece lucrări în total. Şi chiar considerînd pe cele mai bune dintre cele admise, se poate spune totuşi că sculptura la Tîrgu-Mureş, la ora actuală, bate pasul pe loc, dacă nu a dat chiar înapoi, pentru că nici Huniady, nici Kulcsar, nici Izsak nu au reuşit să realizeze lucrări demne de interes.

Ca şi cei de la Oradea, şi cei de la Tîrgu-Mureş pun aceeaşi problemă a legăturii cu centrul: să fie mai des vizitați, să fie organizate discuții şi, mai ales, la Tîrgu-Mureş s-a pus problema unei activități pe întreaga țară a Cenaclului tineretului. Expozițiile care se organizează la Bucureşti, în cadrul Cenaclului tineretului, să nu se limiteze numai la tinerii din Bucureşti, ci să se dea prilejul şi unor artişti din localitate să vină să expună la Bucureşti, iar discuțiile să aibă loc la Bucureşti.

Dintre toate expozițiile pe care le-am văzut, cea mai slabă mi s-a părut cea de la Timişoara, slabă şi ca participare şi ca nivel artistic.

ION FRUNZETTI

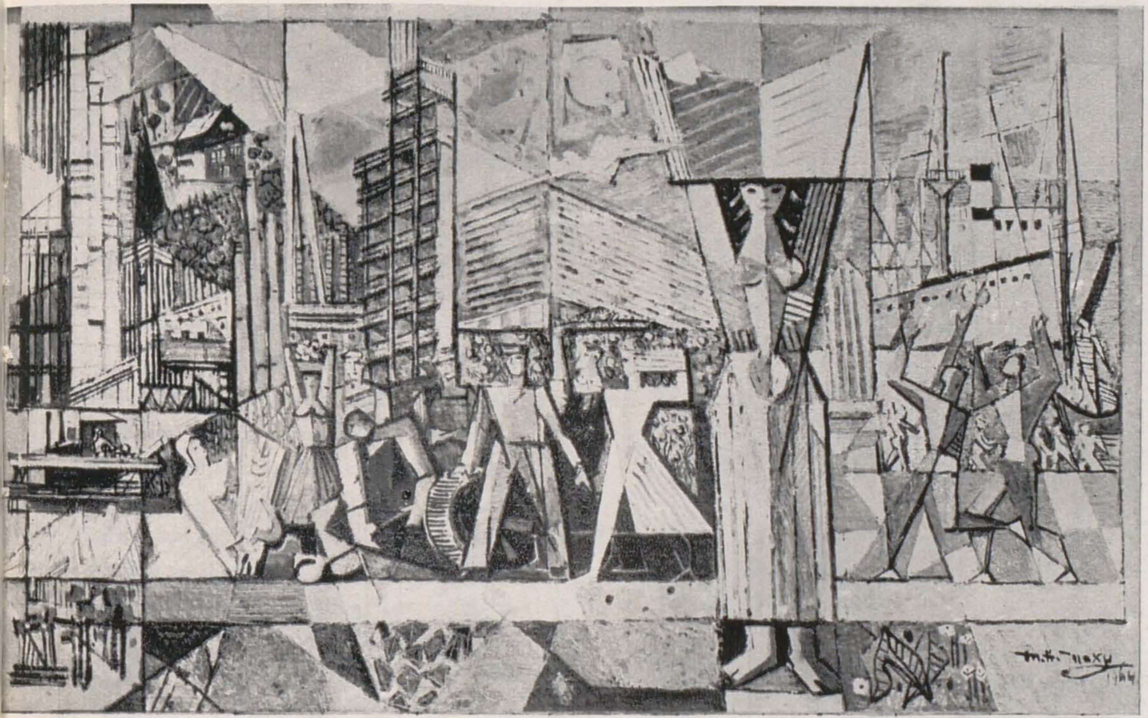
Ați văzut-o în forma ei definitivă?

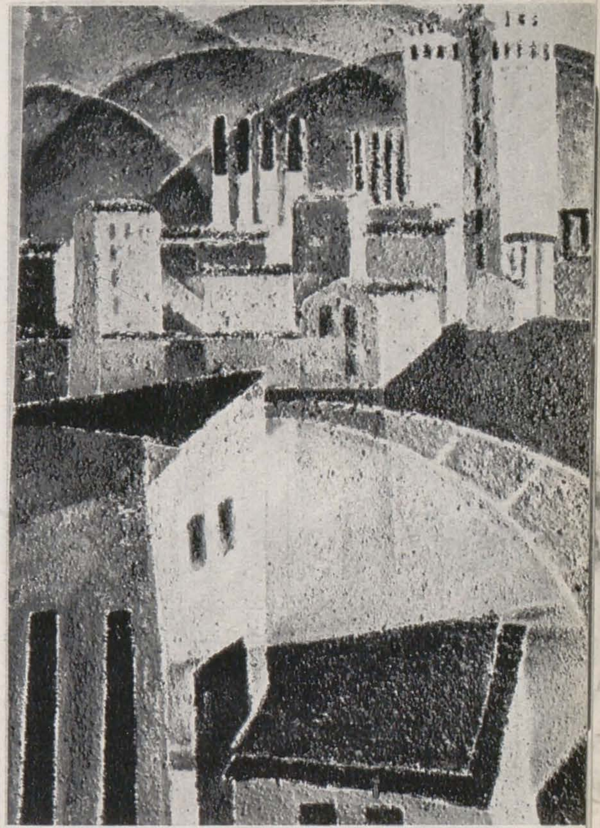
VASILE DRĂGUȚ

Da. Cu excepția unor lucrări de grafică mai interesante, la pictură nu am avut nimic de reținut. Sculptura, de asemenea, destul de slabă şi, în general, expo-

M. H. MAXY: În aceşti 20 de ani — ulei

IULIA HĂLĂUCESCU: Combinatul de îngrăşăminte azotoase din Piatra Neamţ — ulei





ziţia mi s-a părut a fi fost organizată sub semnul unei mari improvizaţii. Mai interesantă, deşi mult mai mică, mi s-a părut expoziţia de la Arad.

Cred că un centru care trebuie împrospătat este Braşovul. Aici se simte lipsa unui număr mai mare de artişti tineri, care să schimbe centrul de greutate.

Excepţie fac Ludovic Boroş, Sanda Hilohi Gheţie, Eftimie Modîlcă.

ION FRUNZETTI

Îmi voi permite să comunic cîteva impresii în legătură cu cea mai slabă expoziţie — după expresia tovarăşului Drăguţ — adică cea din Timişoara.

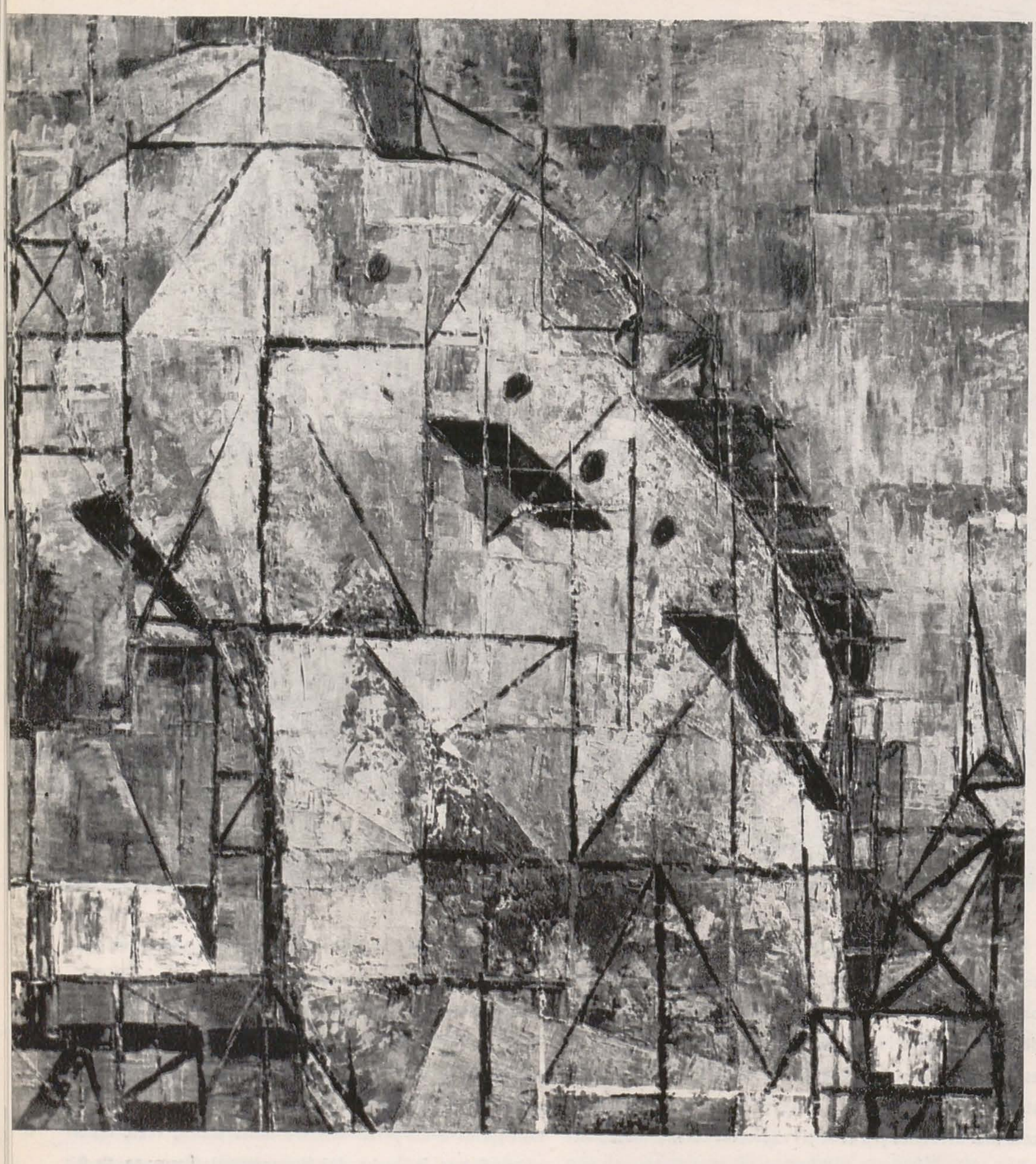
Dintre lucrările cele mai serioase de acolo, două-trei au figurat în expoziţia de la Bucureşti. Aş cita pe Adalbert Luca. Artistul s-a prezentat drept unul dintre cei mai dotaţi din echipa locală. Nu este timişorean de origine, este de prin regiunea Mureş Autonomă Maghiară, dar stabilit la Timişoara. El a făcut şi eforturile de gîndire cele mai evidente şi a avut şi rezultatul cel mai marcant.

VASILE DRĂGUŢ

Şi la Cugir a realizat un lucru foarte frumos.

ION FRUNZETTI

A realizat un foarte frumos mozaic la Cugir. Aici el a prezentat o compoziţie, care a figurat în expoziţia de la Bucureşti: « Eroii de la Păuliş ». E vorba de acei cadeţi care au rezistat armatelor naziste, la Păuliş. Are o concepţie mai îndrăzneaţă. Cei care au văzut lucrarea la Bucureşti, pot să confirme. În plus, avea o foarte frumoasă rezolvare în ce priveşte metafora propriu-zisă, atît grafică, cît şi cromatică. Dar noutatea limbajului a surprins atît de mult acolo, încît dacă nu ar fi fost în juriu doi bucureşteni, lucrarea ar fi fost făcută ferfeniţă la Timişoara. Erau acolo reprezentanţi ai academismului müncheno-vienezo-peştean, care mai aveau cîteva cuvinte de spus întru susţinerea acestei şcoli de pictură din secolul trecut.



VINCENȚIU GRIGORESCU : Șantier naval — ulei

Trebuie să remarc că afară de Adalbert Luca, singurul care a prezentat o realizare capabilă să stea alături de lucrările de la București, a fost Popa. El a fost prezent la București cu o lucrare care înfățișa, într-un fel de suită de imagini, scene din viața satului oășan, în care era și maternitate, și nuntă, și dans, și înmormîntare, totul sub egida versului popular, pe care pictorul își permite să-l reproducă grafic, înscriind pe tablou versurile respective.

O prezență foarte surprinzătoare a fost la grafică Virginia Baroiu — a expus și la București două guașe — care face adevărată pictură în tehnica culorii de apă; după cum un talent foarte remarcabil în domeniul sculpturii este Jecza, un artist tînăr, prezent și la București cu o lucrare. Este într-adevăr un om care își pune probleme în sculptură. Uneori reușește să le rezolve în mod ingenios, alteori parcă merge pe urmele încercărilor lui Victor Roman.

Este acolo și Victor Gaga, care de asemenea lucrează mult. A prezentat o « Victorie » stilizată cam prea aspru, deși era patinată ca oțelul, cu niște muchii de metal sudat. Ideea de a face sinteza, pe calea aceasta a prismelor, a piramidelor, este dovedită încă o dată a nu fi cea mai justă formă de stilizare. Gaga a ajuns, însă, la unele formulări mai lapidare, în lemn : capul de muncitor, prezentat la București, dovedește lucrul acesta. În alte lucrări, însă, ca «Greva de la Lupeni», are absolut stilul lui Cremer sau Irimescu.

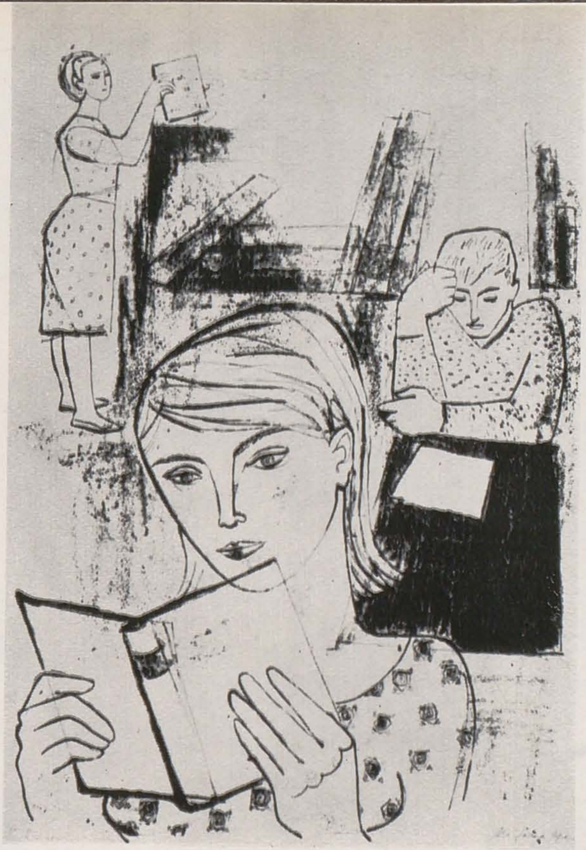
Nu știu dacă în materie de sculptură mai poate fi citat altcineva la Timișoara. Majoritatea lucrărilor de sculptură mărturisesc un naturalism funest.

În grafică mai pot fi amintiți Eugenia Dumitrașcu-Luca, Vasile Pintea și alții.

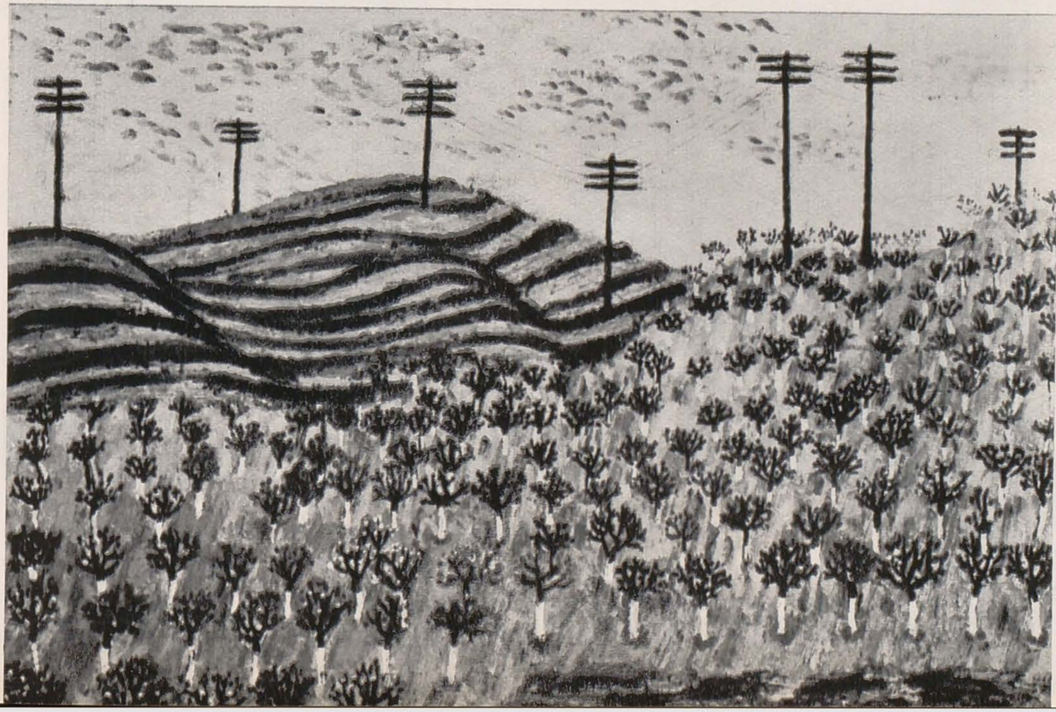
Nu cred însă că expoziția de la Timișoara, în întregul ei, a fost la nivelul la care ar fi putut ajunge măcar o expoziție obișnuită timișoreană, și cu atît mai puțin una festivă.

La Arad am vizitat atelierul lui Sever Frențiu, în care într-adevăr am găsit cîteva compoziții remarcabile. Una a fost adusă la București : « Născuți în lumină ». Am văzut și lucrările sale de natură moartă, de asemenea meritorii, de o acuratețã japoneză,

ALA JALEA POPA: Sesiunea de examene — litografie



VIOREL MĂRGINEANU: Terenuri noi — ulei



mergînd la o frumoasă epurare a stilului. Soția lui lucra la cartoanele unei tapiserii, care, de asemenea, mi s-a părut foarte interesantă.

Am fost și în atelierul lui Valeriu Brudașcu, care este într-adevăr un om cu mult talent.

Cîteva cuvinte despre expozițiile de la Bacău și Piatra Neamț.

Cine susține arta aici este Iulia Hălăucescu. Ea s-a prezentat cu o lucrare remarcabilă — « De la Bicaz la Onești », dar care nu a fost pe deplin înțeleasă. Oamenii se uitau la lucrare, dar nu o gustau. Compoziția avea mari calități: este o încercare de a sintetiza într-o viziune aproape hieroglifică, de simbol, marile construcții de pe șantierele Bicaz, Onești etc. Această lucrare a plăcut mai puțin publicului decît acuarelele artistei.

La Bacău lucrează, printre alții, sculptorul Aciobăniței, de curînd băcăunizat. L-am văzut și în expoziție, mai slab reprezentat, și în atelier, unde mi-au atras atenția două lucrări remarcabile. Una foarte interesantă: capul lui Ion Creangă, realizat pentru a fi pus pe un soclu înalt la Slănicul Moldovei. Sculptorul a realizat cea mai interesantă efigie a lui Creangă din cîte am văzut pînă acum: este un cap colosal, în care trăsăturile lui Creangă sînt stilizate la modul Bourdelle, cu o barbă nu asiro-caldeeană, ci canelată prin niște ritmuri de elemente identice, iar capul foarte bine reușit ca musculatură. Mai puțin bine realizat, dar de menționat totuși, era Eminescu.

În pictură nu aș putea spune că, în afară de ieșeni, vreunul dintre băcăuani s-ar putea remarca.

La grafică însă, am remarcat numele nou al lui Ion Burdujoc, un absolvent proaspăt, înzestrat cu un talent real. Mai erau cîțiva băcăuani tineri care merită să fie sprijiniți. Bacăul este un centru muncitoresc foarte important. Acolo se află multe industrii, mulți muncitori, cărora sîntem datori să le prezentăm artă autentică.

Există un serviciu de expoziții, care mereu se întreabă unde să fie trimise expozițiile care au fost în București. Cu toate acestea, nu am auzit să se fi trimis vreo expoziție bucureșteană la Bacău. Am găsit acolo, de

pildă, o expoziție Dobrian, care a stîrnit o dublă reacție: cea a unor oameni care spuneau « așa ceva face și fiul meu »; și un mare entuziasm, mai ales în rîndul literaților locali, oameni din jurul revistei « Ateneu ». Este în orice caz îmbucurător că se pot organiza asemenea manifestări și aș propune să se trimită acolo mai multe expoziții. Există un local foarte bun. Ieșii au avut experiența respectivă. S-o aibă și Bacăul.

AMELIA PAVEL

În linii mari, juriul de la Iași a avut mulțumirea să constate existența unei deosebite însuflețiri în domeniul picturii, ceea ce deschide largi perspective filialei ieșene. O pictură echilibrată, luminoasă, din care nu lipsește lirismul și o delicată înaripare. Se simte solid legătura cu tradiția, cu experiența vizuală a înaintașilor, se simte influența directă a esenței atît de subtile a luminozității și formelor în priveliștile moldovene, alianța dintre natură și cultură, atît de expresiv conturată în peisajul moldovean. Dar se simte și pulsația către înnoire, și prezența în contemporaneitate. Dominanta tematică este peisajul industrial local. Oneștii, Bacăul, Piatra-Neamț revin în nenumărate aspecte și variante în pictură ca și în grafică. Dimitrie Grigoraș, Adrian Podoleanu, Nicolae Matias în pictură, Ion Petrovici, Petre Hîrtopeanu, Iulia Hălăucescu, Lipa Nathanson în grafică, își exprimă entuziasmul și emoția față de frumusețile peisajului modificat de mîna omului. Și, subliniez, o fac cu o ascuțită sensibilitate modernă, gust pentru construcția sintetizată, pentru un colorit expresiv.

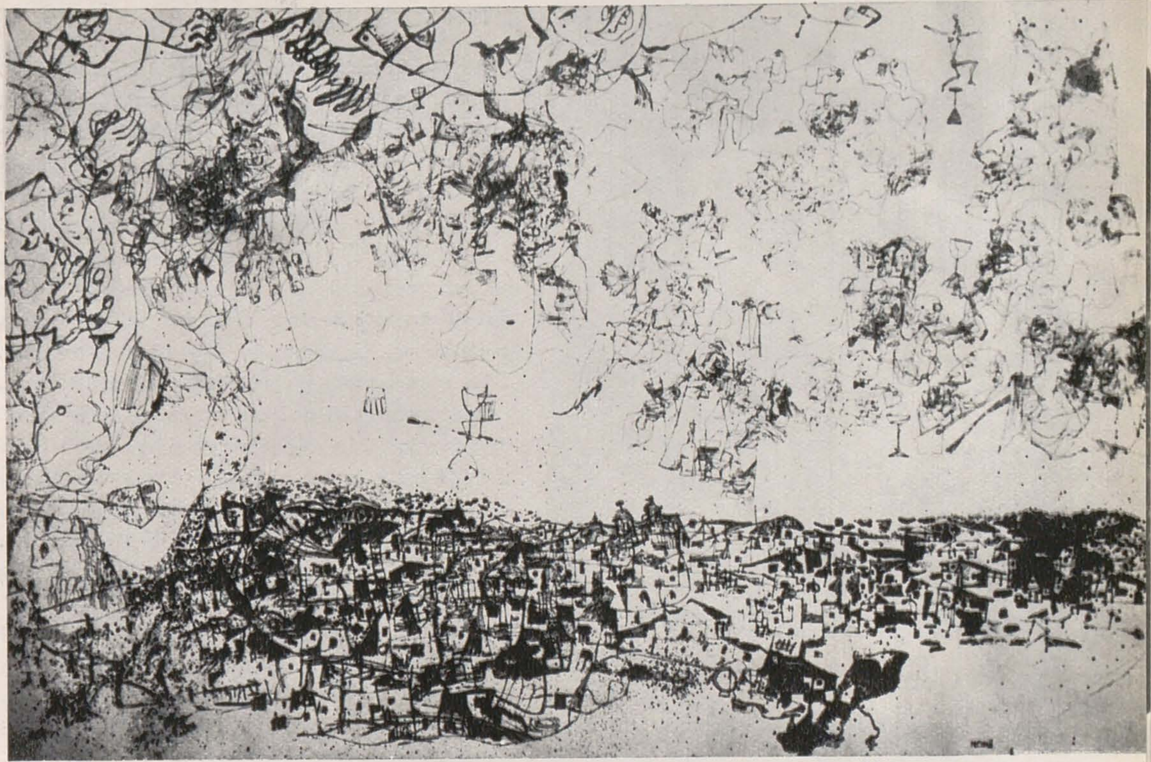
Interesante au fost și manifestările portretistice. Una din acestea, lucrarea lui Corneliu Ionescu, « Portretul de studentă » care a fost expus la București, indică un echilibrat simț al raportului « expresiv-decorativ », concentrarea analizei psihologice, alegînd esențialul fără insistențe, armonios paralelă prin concentrarea coloristică, îți dă prilej de meditație. Nu lipsesc însă și destule « manierisme » și chiar caraghioslîcuri. Simboluri ieftine, efecte plastice facile, ca în portretul « 20 de ani » de Ghiță Leonard. Sau « trucuri » care au provocat pe bună dreptate lungi discuții. Astfel, a fost prezentat un

ȘULTANA MAITEC: Portret de fată — ulei

portret de brigadieră, nu lipsit de calități plastice, dar în care lipirea unei « etichete », cea a titlului, dădea întregii lucrări un caracter hibrid. Tonalitatea generală te ducea în alt univers sufletesc decît în cel asociat cu titlul imaginii. Accesoriile în schimb se afirmau cu o « vigoare » de-a dreptul înfricoşătoare. Menționez faptul, pentru că mi s-a părut că, fără a lua înfățişarea unui fenomen vrednic de comentat, puteau fi întrezărite asemenea tendințe şi în alte cazuri, mai ales în cele ale compozițiilor tematice. Sub acest aspect, filiala s-a prezentat mai puțin favorabil şi am impresia că în « punctul de plecare » este ceva eronat. Se pleacă de la o schemă a ceea ce trebuie să fie în concepția cuminte şi mai ales comodă a unor artişti, ideea de compoziție tematică; apoi, cu cîteva mijloace tip: brațe ridicate, un steag, un picior energic pus în primul plan etc., se încearcă transpunerea emoțională a schemei. Rezultatele sînt negative şi, cu puține excepții, compozițiile ieşene n-au putut fi admise de juriu. Este o discrepanță netă în raport cu peisajul industrial, gen în care, după cum am mai subliniat, am întîlnit lucrări mai mult decît remarcabile.

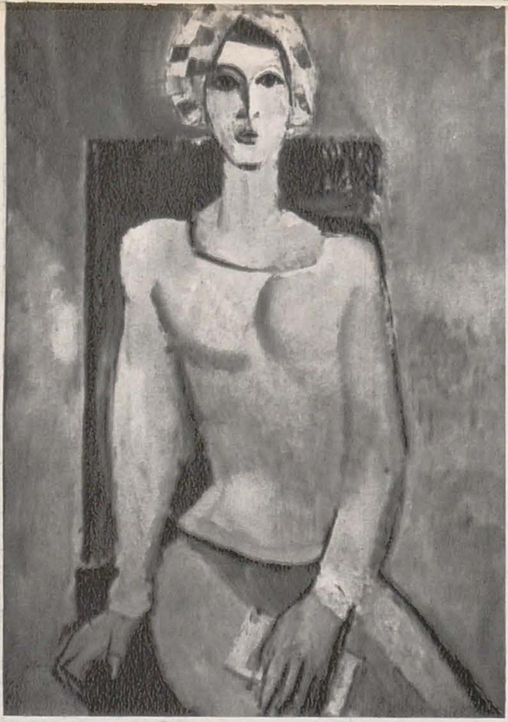
O problemă serioasă a filialei o ridică însă sculptura. Fiindcă în afara lucrărilor lui Eftimie Bîrleanu, dintre care o putem elogia subliniat pe cea intitulată « Primii paşi » şi expusă la Bucureşti, pentru eleganța ei sobră şi aspirația către un clasicism nobil al expresiei, n-am putut întîlni nici o lucrare care să merite, efectiv, o scînteie de entuziasm. Corecte, desigur, încercările lui Căileanu, ale lui Vl. Florea sau Dumitraşcu-Filioreanu, dar nimic mai mult. Care să fie cauzele acestei situații?

Un fenomen destul de curent, probabil nu numai la Iaşi, este ceea ce aş numi « contaminarea plastică ». L-am observat şi în grafică şi în sculptură. Iulia Hălăucescu are discipoli şi e foarte bine, dar unii au făcut o adevărată criză de mimetism; în sculptură sursa e Ioana Kassargian. Din fericire fenomenul nu e generalizat, nici măcar foarte frecvent. Dar cred că, şi aşa rar, totuşi denotă o lipsă de seriozitate care trebuie combătută. Aici stă poate, cu adevărat, ceea ce se numeşte formalism şi nu în legitima şi fireasca preocupare a artistului pentru forme,



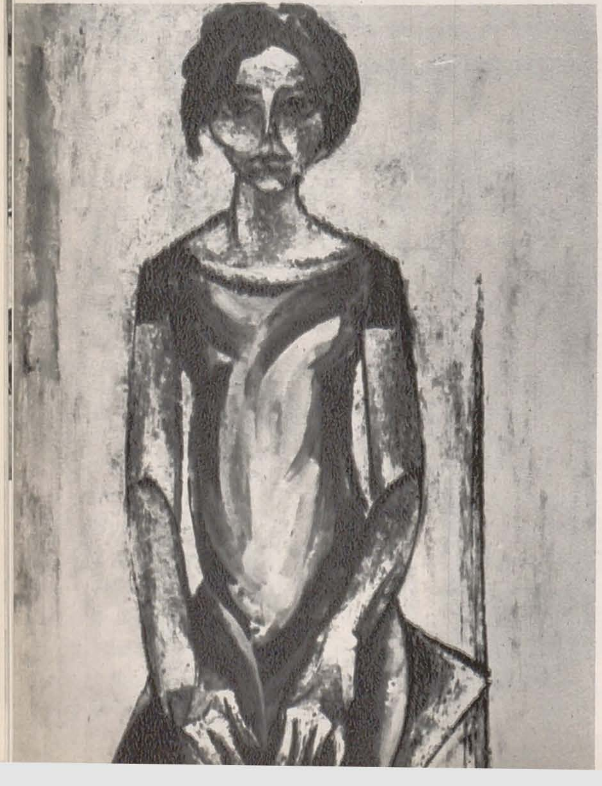
OCTAV GRIGORESCU: Norii — tuş

LADISLAU FESZT: În locul cocioabelor — linogravură



1

2



ION TOBESCU

Am fost în juriu la Baia Mare, vechi centru artistic. Aici se remarcă la pictori abordarea tematicii actuale, cuprinderea realităților noi ale regiunii, dorința de a înfățișa frumusețile locurilor care au atras mulți pictori acolo. Artiștii care au figurat în expoziție aparțin tuturor generațiilor. Între vîrstnici, Andrei Mikola, de pildă, deși își păstrează maniera sa, caută s-o adapteze unui conținut nou. Lidia Agricola la fel : își păstrează maniera, chiar dacă se pot observa unele încercări de înnoire în mijloacele ei de expresie.

De remarcat este grupul tinerilor de la Baia Mare, care au preocupări serioase, care caută mijloace noi de expresie, fără a neglija conținutul pe care trebuie să-l aibă opera de artă, și caută o corespondență între conținut și noua formă de exprimare. Lucrările cele mai valoroase, la tineri, au fost ale lui Traian Hrișcă, Alexandru Șainelic, Augustin Vesö, unde se vede încercarea de a se manifesta original.

Grafica de la Baia Mare, deși susținută de puțini artiști, este bine reprezentată, în primul rînd prin Paul Erdös, iar dintre tineri prin Vasile Paulovics.

Despre sculptură este mai puțin de spus. Este numai sculptura lui Geza Vida. Cealaltă — există și aceea — intrată chiar și în expoziție, cuprinde lucrări al căror nivel lasă încă de dorit.

Se poate vorbi și despre unele aspecte negative ale școlii de la Baia Mare. De pildă se mai păstrează, la unii artiști, un naturalism desuet — cum este cazul lui Vasile Weith, al Agnetei Szathmari și al altora, în general artiști mai în vîrstă. Cei tineri nu s-au molipsit de maniera aceasta.

În ansamblul ei, pot spune că a fost o expoziție frumoasă, bine pregătită pentru 23 August, încadrată în tematica respectivă.

JULES PERAHIM

A fost o școală acolo, care a educat publicul și expozițiile noastre care au fost la Baia Mare au stîrnit atenție, interes, au fost chiar discuții în expoziție.

VASILE DRĂGUȚ

Este unul dintre puținele orașe unde publicul nu mai trebuie să fie format.

GHEORGHE BOȚAN

Eu am fost la Cenaclul din Petroșeni.

După cum știm cu toții, în urmă cu cîțiva ani la Petroșeni grafica luase un mare avînt, pe care, din păcate, astăzi nu l-am mai întîlnit. Asta nu înseamnă că artiștii de aici nu se preocupă de găsirea unor noi modalități de exprimare, pe măsura vieții bogate din regiune. Ceea ce se poate spune însă este că deocamdată se află în stadiul unor efervescente căutări, care, chiar dacă n-au adus pînă acum rezultate remarcabile, reprezintă un progres promițător. Așa este de pildă Iosif Matias, care a expus o lucrare și la București, cu totul deosebită de ceea ce făcea acum doi ani, cînd era naturalist, academist. Acum are o viziune nouă, stilizează expresiv, își îmbogățește paleta etc. De remarcat sînt, de asemenea, frații Szilagy.

Deci, așa cum arătam, toți artiștii de aci fac același lucru : unii cu mai mult succes, alții cu mai puțin, dar toți caută.

Cenaclul din Petroșeni are o vechime de zece ani. Artiștii intenționează să realizeze — cu ocazia aniversării acestor zece ani — o expoziție la București. Va fi un prilej de afirmare a rezultatelor la care vor ajunge și, desigur, o nouă confruntare cu publicul.

ION VLAD

Pe lîngă lucrările maeștrilor noștri, înscrise în tematica evenimentului și consacrate ca stil, apar cele ale numeroșilor tineri înzestrați și plini de dorința de înnoire, de împrospătare a impresiei generale cu care ne-am cam obișnuit și care tindea să semene prea mult a rutină, a convenție.

Paul Vasilescu — plin de suculență și ingeniozitatea de a stăpîni și emoționa spațiul, subtil și plin de surprize plastice — pare să fi atins o maturitate. Lucrarea sa « Agricultura » e un eveniment.

E vorba de o întreagă generație — o foarte bună promoție care se afirmă prin Vasile Gorduz și Silvia Radu, prin George Apostu și Ioana Kassargian, Valer Chendea și încă neînțelesul, dar plin de distincție în gîndire, Spiru Săbiescu. Un mai tînăr, Călinescu Al. Arghira, li se alătură prin bun gust și simț pentru decorativism și prețiozitate.

O generație, un nou val mare, care se impune şi care impune sculptura noastră pe mari culmi şi orizonturi.

RADU BOGDAN

Clujul, despre care voi vorbi foarte sumar, se prezintă, după părerea mea, față de alți ani, destul de bine. De altfel, ce a fost mai semnificativ în activitatea Clujului a figurat şi la Bucureşti.

Există acolo o serie de artişti remarcabili şi unii care au o evoluție surprinzătoare față de ceea ce am cunoscut în legătură cu dînşii acum 10—12 ani.

Mă gîndesc la Bene, de exemplu, care este un artist foarte interesant, în grafică mai ales. Pe urmă este acolo o artistă talentată — Jutta Pallos— care s-a afirmat mai de mult. Sînt şi nume mai noi.

Dacă mi-ați permite, aş vrea să discutăm despre receptivitatea publicului față de artă contemporană. Deși avem suficiente exemple cu privire la răsunetul artei în păturile largi — să ne amintim de pildă, de retrospectiva lui Ciucurencu — există încă tot felul de nedumeriri din partea publicului, uneori justificate, dar alteori nu. Mi se pare că mai există astăzi un decalaj între înțelegerea generală actuală a publicului şi artist şi că se face prea puțin pentru a-l micşora. Şi mi se pare că însăşi tendința care se dezvoltă în expozițiile noastre trebuie să se dezvolte şi în funcție de confruntarea cu «adresantul» ca să zic aşa, pentru că neînțelegerile ivite se constată şi la intelectuali, şi la mai puțin intelectuali, deci la nişte categorii variate, adică acolo unde artistul ar trebui să aibă în general sentimentul că este privit cu interes. Adevărul este că există interes pentru arta plastică.

Paralel cu formarea bunului gust autentic, promovat în cadrul dezvoltării noii conştiințe socialiste, mai persistă încă un gust net mic burghez, care caută să se insinueze în receptarea artei plastice. Dacă într-un magazin de rame încercați să stați de vorbă cu aceia care expun orori, vă vor explica că acestea sînt totuşi solicitate.

Trebuie să facem ceva ca să lărgim cercul de înțelegere a artei, să apropiem pozițiile, să anulăm decalajul, să cîştigăm adeziunea privitorului.

3

1. CORNELIU IONESCU: Portret de studentă—ulei

2. ION BĂNULESCU: Florica — ulei

3. BORIS CARAGEA: Pescar (detaliu) — bronz

IOSIF BENE: Spre cîmp (din ciclul « Satul vechi și satul nou») — tuș colorat

Cred că nu avem suficient contact cu publicul. Publicul intră în expoziție, aplaudă sau vociferează, pleacă. Noi nu căutăm încă, în suficientă măsură, formula de a lua contact cu publicul în mod sistematic, pentru a discuta problema mulțumirii sau nemulțumirii lui și a-l influența în mod eficient. Mă gîndesc, de pildă, la întîlnirile scriitorilor ale compozitorilor cu publicul.

ION FRUNZETTI

Este adevărat, dar la asemenea manifestări vin mai ales aceia care urmăresc arta plastică, mai puțin aceia care nu o urmăresc. Adesea, cel care își exprimă nemulțumirea față de o expoziție de certă calitate este unul care intră întîmplător în sală.

RADU BOGDAN

Cu toate acestea, repet: trebuie să ne preocupe tot mai mult discutarea problemelor artei noastre contemporane.

Ar fi foarte interesant de văzut, de pildă, ce exprimă tendința manifestată de Adalbert Luca în « Eroii de la Păuliș », un tablou foarte puternic, foarte expresiv, după părerea mea. Deschiderea unei discuții în jurul unei asemenea viziuni — care relevă tocmai o expresivitate militantă, combativă, — ar fi plină de învățăminte, ar ajuta publicul să o înțeleagă mai bine. Să luăm o serie de lucrări socotite cele mai controversate și să le prezentăm în presă, pentru ca cititorul să priceapă de ce cutare artist a făcut un anumit lucru așa cum l-a făcut.

JULES PERAHIM

Este ceea ce ar trebui să facă în mod curent criticii noștri de artă.

RADU BOGDAN

Adevărat. Cînd l-am întrebat pe Iser ce înțelege prin pictură, mi-a răspuns: « A vedea, a vedea, a vedea ». Pentru a înțelege însă ceea ce a spus Iser, pe lîngă a vedea, mi-a mai fost necesară și o cultură teoretică.

În revista noastră cred că s-ar putea face ceva în acest sens, de către critici, precum și de către artiștii

care mînuiesc şi condeiul. Să luăm, aşa cum spuneam o serie de lucrări şi la nivelul nu de didacticism mărunt, să le explicăm. Consacraţi o jumătate din revistă, un sfert din revistă, prezentării cîtorva opere importante. Cu detalii ale operei respective, cu explicaţia tendinţei ideilor. . . Eu am propus odată o lucrare care mi se părea uşor de înţeles : « Muncitorul şi colhoznica » de Vera Muhina, văzută din 16 unghiuri.

AMELIA PAVEL

Cred că este o idee foarte bună, ca să se analizeze opere. Pornind de la lucrare, nu de la artist.

RADU BOGDAN

Publicul nu ştie ce poate să vadă el în « Eroii de la Păuliş », cînd prea puţin cunoaşte, de pildă, despre elementele valabile ale cubismului. De ce să nu facem treaba aceasta ? Ar fi un prim început. Apoi, se pot stimula nişte discuţii cu cititorii : să-i facem să se adreseze revistei, să-i scrie, s-o întrebe. Măcar de aş vedea şapte sute de scrisori la redacţie, la care să răspundă revista ! I-ar da revistei un caracter viu. S-ar putea face polemică în sensul bun al cuvîntului, în cadrul revistei. Pe această cale am putea discuta, cu eficienţă, despre arta noastră contemporană. Mă refer, în primul rînd, la conceptul de artă militantă ca atare. Nu mai ţin minte în ce articol punea Jules Perahim problema — şi o punea bine — că în momentul cînd îţi propui să faci artă militantă, te supui unor coordonate obiective.

Ce trebuie să înţelegem astăzi prin artă revoluţionară ? În 1951 am avut o discuţie cu Pierre Daix, care mi-a spus nişte lucruri care atunci îmi păreau uimitoare. Mi-a spus, de pildă, că « Guernica » lui Picasso a fost expusă în cadrul unui miting la Paris şi că a întrunit o colosală adeziune a maselor proletare. Dar nu este mai puţin adevărat că forţa de expresivitate din « Guernica » este un fapt obiectiv.

GHEORGHE BOŢAN

Dumneata ai spus lucruri foarte interesante, pe care nu le cunoşteam. Ai dat şi exemple. Practic, la ce concluzie ajungem ?

PAVEL CODIŢĂ : Portret cu carte — ulei

1

RADU BOGDAN

Există foarte mulți oameni care au nevoie să fie stimulați ca să li se trezească interesul pentru arta adevărată. Şi dacă mă introspectez, cred că a avut multă influență în educația mea — care venind din provincie la Bucureşti la vîrsta de 16 ani, am căscat ochii admirativ în fața lui Chirovici şi a lui Bednarik — faptul că am nimerit la o gazdă unde am avut fericirea să cunosc artişti ai avangardei din acel moment. Nici pe departe nu pot să neg deci influența educației în materie de artă. Aşa că se pot face multe lucruri. Se pot folosi imaginile într-un chip foarte ingenios.

Aş vrea să propun revistei să nu fie numai ilustrativă, ci să fie mai ales analitică, să prezinte imagini care să ajute la înțelegerea apropierii de tablouri.

VASILE DRĂGUȚ

În sensul acesta mi se pare că este ceva care poate fi adus în discuție ca foarte important: acum cîțiva ani s-a discutat despre felul cum se scriu articolele de critică. S-a vorbit despre anumite platitudini de limbaj, s-a vorbit de faptul că cele mai multe articole nu sînt interesante ş.a.m.d. Am avut curiozitatea, după aceea, să sondez cu mijloacele mele destul de restrînse, oameni din diferite categorii şi ajung la concluzia că punctul de vedere pe care l-a exprimat adineauri Radu Bogdan este just: adică cititorii, fie ei cititori obişnuiți, fie chiar unii mai avizați, nu sînt interesați de articolele cu caracter didactic. În schimb, dacă le poți comunica într-o formă accesibilă, într-o formă de bună literatură, lucrurile, atunci ei le prind.

Important este, mai ales în faza aceasta, nu să transmitem în mod arid şi scolastic cunoştințe — căci oamenii nu sînt dispuşi să le primească — ci să transmitem şi oarecare căldură, cu care să captăm pe cititori, ca să meargă mai departe.

Mi se pare că în momentul de față ne aflăm în impas, prin faptul că toate publicațiile practică sistemul articolelor pilulă. Cred că ar trebui spart puțin cadrul acesta limitat, limitat şi ca mod de expresie şi ca libertate de manifestare.

Cred că ar fi foarte bine dacă chiar în aceeaşi publicație ar putea să apară articole, care să prezinte opere din diferite puncte de vedere, să existe diferite discuții pe marginea fenomenului respectiv, discuții care să aibă un caracter de principialitate şi care să înlesnească omului din mase să înțeleagă că fenomenul artistic nu este unilateral, pentru că tocmai caracterul acesta al unilateralității este felul în care reacționează acum foarte mulți oameni din publicul care, intrînd în expoziții, se consideră în măsură să respingă sau să primească, cu cuvinte nu totdeauna foarte academice, producția unui artist.

Noi sîntem într-un moment destul de ingrat, pentru că fenomenul artistic se desfăşoară acum cu o viteză destul de mare şi mijloacele noastre de a interveni cu cuvîntul sînt teribil de limitate. Publicațiile sînt destul de puține, felul în care apar articolele în legătură cu arta plastică nu permite lărgirea cadrului problematicii şi rămînem în urmă.

În altă ordine de idei, revenind la unele probleme ale expozițiilor din Bucureşti, cred că merită să discutăm şi despre diverse asemănări care există între o serie de artişti, nu pe baza unei unități de gîndire, ci pe baza unor rețete adaptate la anumite cazuri, fapt semnalat şi la Iaşi, de Amelia Pavel.

ION FRUNZETTI

Într-un fel Vasile Drăguț are dreptate. Există similitudini foarte curioase între artişti care altădată nu aveau aceeaşi factură, dar care astăzi sînt reduşi la acelaşi numitor, prin nişte ticuri : nişte oameni care făceau realism în diverse feluri, cînd fac modernism, îl fac toți la fel.

JULES PERAHIM

Este un fenomen împotriva căruia nu poți face nimic.

ION FRUNZETTI

Decît să atragi atenția.

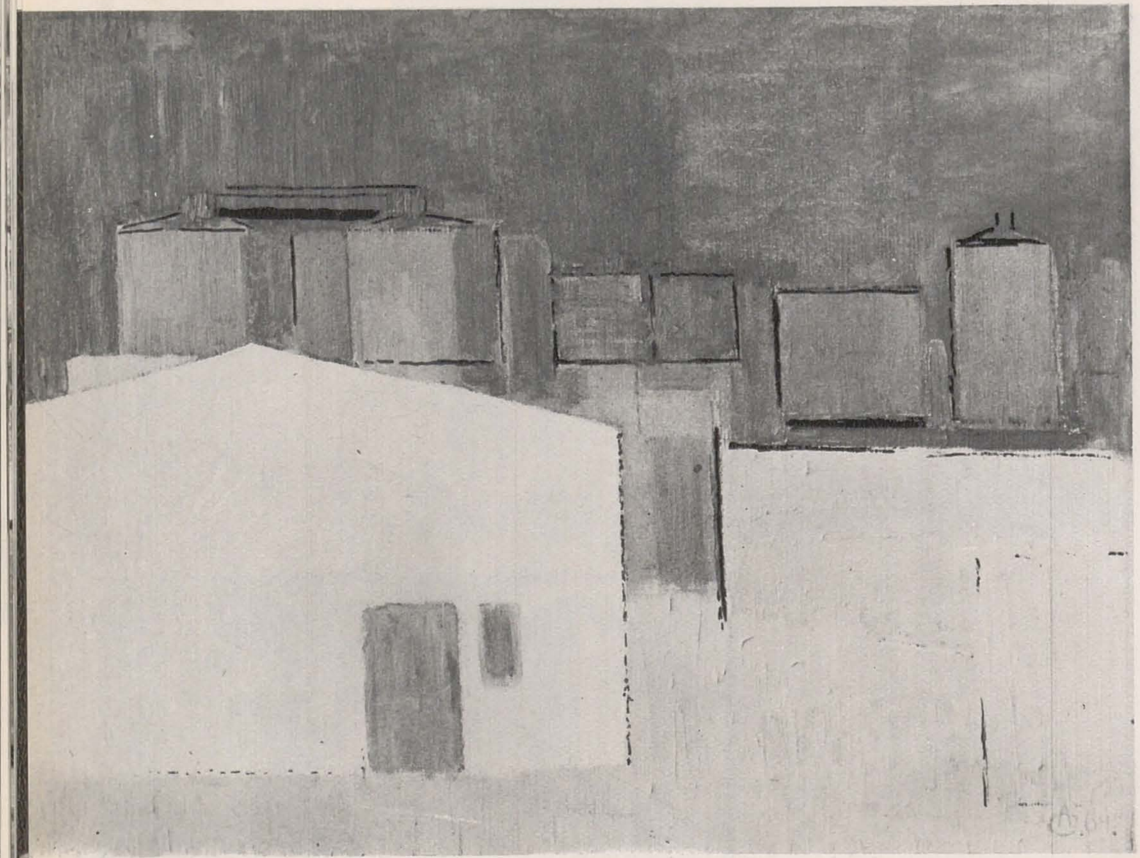
2

3

1. RADU AFTENIE: Pe drumul socialismului — ghips

2. ZOLTAN KOVACS: Peisaj — ulei

3. GHEORGHE IVANCENCO: Construim orașe noi — linogravură



1

JULES PERAHIM

Influențele sînt deosebit de importante în evoluția unui artist și nu numai în evoluția unui artist, ci în evoluția unui curent, a unei mișcări în artă.

De ce în momentul de față apar o serie de similitudini de ordin tehnic, de meșteșug, cum este, de pildă, utilizarea nisipului? Ce înseamnă apariția acestui nisip? Nu este altceva decît o generală reconsiderare a uneltelor impresionismului, care nu mai satisface pe artiști și atunci, din arsenalul nou apărut în lume, ca să zic așa, a ajuns la noi numai. . . nisipul. Dar este o gamă întreagă de noi metode de lucru, însă această sărăcie de la noi se datorește faptului că există, în opoziție cu vechea concepție, o adoptare — cu puține unelte deocamdată — a unei noi expresivități. Aceasta numai din punct de vedere al meșteșugului.

Există însă similitudini cu privire la abundența de divizionism plastic la care asistăm la marea majoritate a lucrărilor care apar în expozițiile noastre, un fel de constructivism divizionist. . .

ION FRUNZETTI

Ceea ce este o reacție față de post-impresionismul care se popularizase în ultimul timp.

JULES PERAHIM

Există și alte manifestări care apar și se repetă nu numai la artiștii care trăiesc într-un mediu comun, ci apar și la Timișoara, și la Iași, și la București. Apar influențe sau preluări ale experiențelor picturii naive.

(urmare în pag. 569)

PUNCTE DE VEDERE

NAIVII

(SCRISOARE CĂTRE UN CONTEMPORAN)

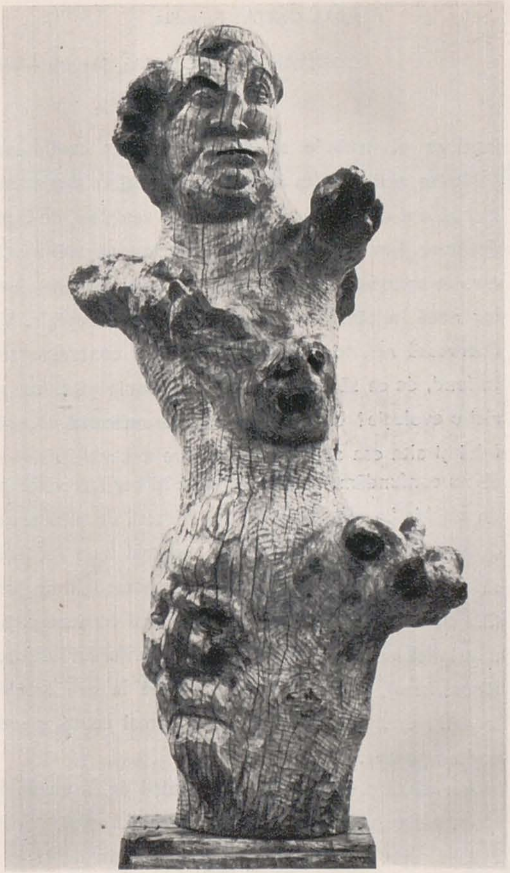
. . .Îmi scrii ce dezolat urmărești procesul așa-zis evolutiv al picturii și sensul paradoxal pe care l-a căpătat în general fenomenul plastic. Meșteșugul, altădată *piatra de încercare a acestei arte*, riscă într-adevăr să rămînă din ce în ce mai mult amintirea unui balast pentru creator. Pe cît încercai mai înainte *să înveți*, pe atît te crezi azi obligat *să uiți* ceea ce știi, iar dacă dintru început nu știi nimic, cu atît mai bine. Pe terenul virgin al analfabetismului vei reuși să creezi arabescuri și să alături culori, condus numai de candida naivitate. Urăști conformismul meseriei învățate și dorești să ai înaintea ta un domeniu liber, lipsit de prejudecăți și alte obstacole.

Mă întrebi mai departe — lucru ce-mi pare naiv din partea dumitale — de ce un tablou nu mai trădează, din complexul spiritual al autorului, decît cel mult *sensibilitatea sa speculativă* (termenul îți aparține). Pictura tinde într-adevăr să se transforme într-o serie de ecuații rezolvate *la rece*, ce nu transmit nimic din ceea ce te obișnuiseși să cauți, altădată, pe suprafața pictată dintr-un cadru.

Te enervează, de asemeni, *naivitatea mimată* a pictorului contemporan care, la înfățișare, e un zdrahon solid, debordînd de sănătate, iar pe pînză speculează practic și abil inocența fermecătoare a copilului de la. . . grădiniță.

Ar trebui, dragul meu, să te obișnuiești mai întîi cu ideea că nu mai sîntem de mult în epoca noastră, a mea și a dumitale. Am început amîndoi odată, acum patruzeci de ani, să descifrăm sensurile picturii pe pînzele — la vremea aceea, revoluționare — prin fața cărora generația tînără trece azi grăbită, fără să se mai oprească. Hotărît, am trecut din epoca noastră, în a *noilor veniți*. Ne aflăm ca musafiri și

2



3

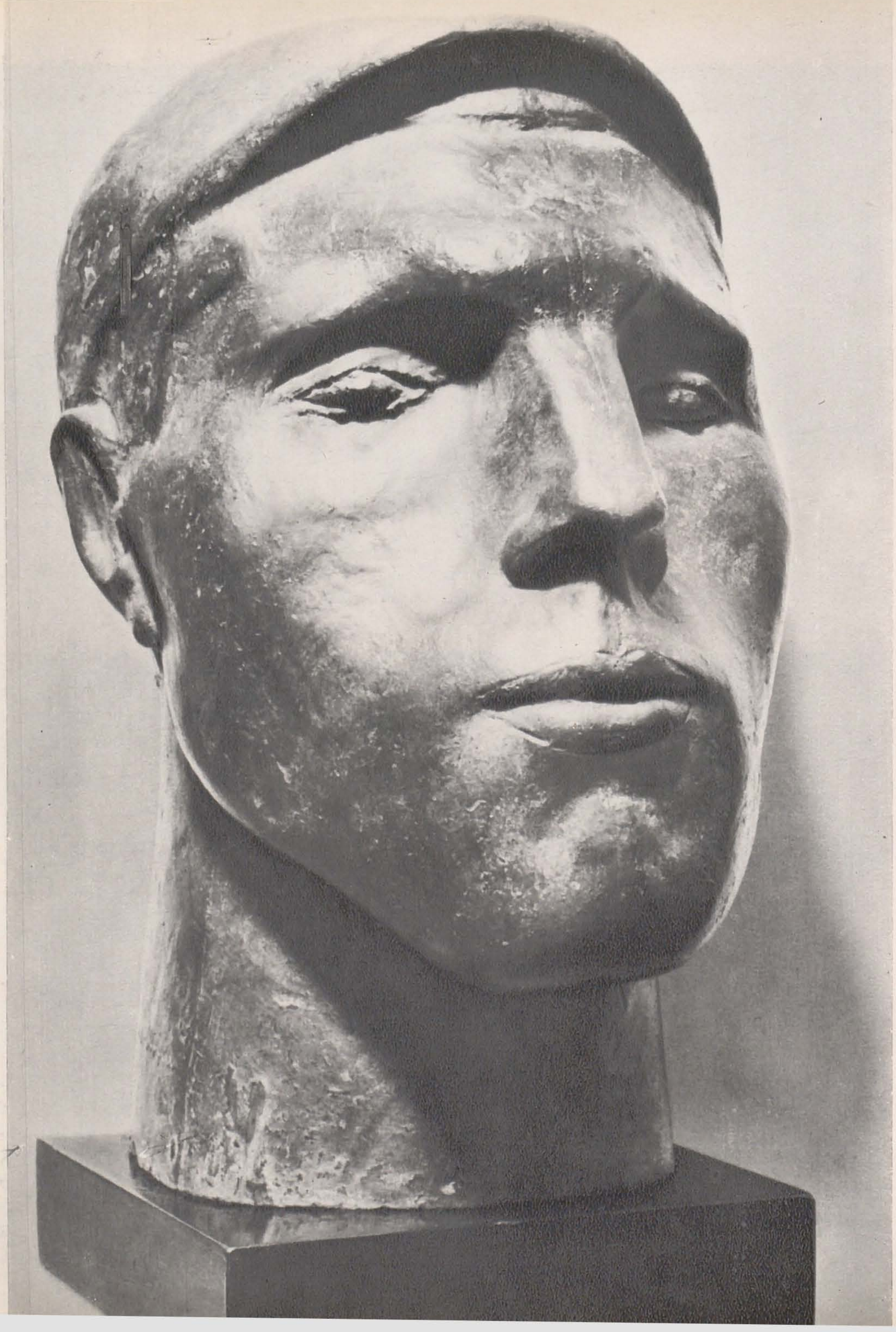
4

1. ALEXANDRU CIUCURENCU: Aspect din Rafinărie, la Ploiești — ulei

2. ION VLASIU: Stihiile trecutului — lemn

3. PETRE HÎRTOPEANU: Spre atelierul de reparat tractoare — ulei

4. PAUL GHERASIM: Joc de copii



IULIA ONIŢĂ: Furnalist

CONSTANTIN MIHALCEA: Şomerii — ulei

înțelege că trebuie să ne comportăm cuviincios.

Nu te mai revolta degeaba, nu mai fi deprimat. Mai bine ai căuta să vezi că aceşti *noi veniți* au, de fapt, dreptate. Sînt cei cu drept să imprime acestei epoci, care le aparține, caracterul prezentului prin gîndirea lor nouă, a cărei înțelegere poate ne-a depăşit. Te enervează *naivitatea* falsă a pictorului contemporan. În fond, de ce să nu admitem că trebuie să existe şi aici o evoluție? Una este naivitatea autentică a copilului şi alta cea *speculativ creatoare* a « maestrului ». Să nu confundăm. Pînzele naivilor îți cer atît: efortul de a schimba esențial felul de judecată de pînă acum în pictură. Învață de la capăt, sau mai bine încearcă să uiți tot ce ştii. Priveşte te rog spectacolul din jur. Cei ce *mimează* sînt din ce în ce mai numeroşi. Se multiplică mereu, cu rapiditatea *Rinocerilor* lui Ionescu. *Rinocerismul*, să ştii dumneata, este la ora actuală în artă, unul din fenomenele cele mai acute şi mai contemporane.

Apreciază prezența lui în expoziții de la un an la altul. Nu te mira că a prins pe atîția. La anul, dintre ceilalți, vor rămîne şi mai puțini. Nimeni nu mai vrea să se sustragă. Ca tăietura unui rever sau dimensiunea unui pantalon, pictura urmează şi ea, ascultătoare, capriciile *Jurnalului de modă*. Fiecare se teme să nu apară desuet. Devii *naiv* ca să fii la fel cu toți. E jenant că te cheamă Costică sau Vasile. Pictezi ca Jean, ca Luc, ca Max, şi ai impresia că te-ai regăsit. Ai ales *naivitatea* şi te integrezi în epocă, alături de ceilalți.

Un tînăr coleg îmi replica într-o zi, enervat pe nu ştiu cine. . .

— Vreau să fiu naiv !

Mă gîndesc la toate acestea şi încerc să pricep. Urmăresc cu interes fenomenul, cu dorința de a rămîne pîn-la capăt. . . Béranger.

Al dumitale,

CORNELIU BABA

ÎNSEMNĂRI DESPRE «ARTA ROMÎNĂ»

PETRU COMARNESCU

Pentru înţelegerea progresului realizat de pictura şi sculptura noastră dintre cele două războaie mondiale, este cu totul necesar a cunoaşte activitatea asociaţiei « Arta Romînă » (1918—1928). Deşi asociaţia aceasta de artişti plastici nu a avut lunga durată a « Tinerimii artistice » (1902—1947) şi nu a fost scutită, nici ea, de contradicţii, inegalităţi şi conflicte interne, ce au dus — încă din 1925 — la destrămarea ei, încercîndu-se în 1928 o reînviere, în expoziţiile « Artei Romîne » s-au impus nu numai individual aproape toţi marii înnoitori din acea perioadă, ci s-a promovat un spirit mult mai exigent şi mai lucid faţă de cerinţele realităţii şi culturii noastre.

Să ne gîndim că la expoziţiile asociaţiei « Arta Romînă» au prezentat unele dintre cele mai importante creaţii pictorii Ressu, Pallady, Tonitza, Dărăscu, Iser, Ştefan Dimitrescu, Şirato, Theodorescu-Sion, Steriadi, Bunescu, Ghiaţă, Cornescu şi mai tinerii Maxy, Iorgulescu-Yor, Nina Arbore, S. Maur şi sculptorii Brâncuşi, Paciurea, Medrea, Jalea şi Han. Între majoritatea membrilor sau expozanţilor au existat nu numai afinităţi de gust estetic şi stimă reciprocă, ci şi un crez comun, concepţii progresiste.

Este drept că spre deosebire de scriitori, artiştii plastici se exprimă mai rar prin teorii şi poziţia lor ideologică se invederează mai mult prin opere decît prin formulări de idei cuprinzătoare şi cu caracter programatic. Mai mult decît « Tinerimea artistică » însă, « Arta Romînă » a avut în sînul ei şi artişti, totodată scriitori şi critici, care şi-au expus stăruitor ţelurile şi au exprimat cerinţele cărora se străduiau să le răspundă ei înşişi şi cei cu care s-au asociat. Aceasta este adevărat mai ales pentru Tonitza, Şirato, Dimitrescu, Han care nu întîmplător vor alcătui — după destrămarea « Artei Romîne » — o asociaţie mai restrînsă, « Grupul celor patru ». Dar şi Ressu, Pallady, Sion, Jalea şi-au exprimat fie prin scris, fie prin interviuri şi mai ales în discuţiile cu colegii şi cu criticii, concepţiile — atunci sau mai tîrziu.

Nu este lesne de a defini trăsătura de unire, convingerile comune ale membrilor asociaţiei, înfiinţată la Iaşi în toiul răscolirilor pricinuite de primul război mondial, de mişcarea revoluţionară a proletariatului nostru, de Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie. Deşi materialul documentar privitor la frămîntările şi schimbările din lumea artistică de atunci este relativ restrîns, există în scrierile şi declaraţiile acestor artişti o seamă de idei semnificative, de confesii, mărturii şi polemici, care — coroborate cu opera creată în momentele respective şi cu cele împărtăşite de artişti unora dintre apropiaţii lor, printre care am fost şi noi, pot releva noua stare de spirit şi ţelurile social-artistice ale numitei asociaţii. Mai ales dacă profilăm acestea pe fundalul general al vieţii şi culturii din perioada războiului şi a anilor următori, cu luptele şi conflictele ei sociale.

Cum se întîmplă adesea în istorie, nevoia de schimbare, de înlăturare a ceea ce s-a învechit şi nu mai corespunde timpului, a fost adînc resimţită de către mulţi dintre artiştii aflaţi în Moldova refugiului şi a eroicelor bătălii, fără ca ei să aibă de la început clar în minte ce trebuie să aducă artei pe care o respingeau, acum cu o hotărîre şi mai puternică. Dacă nu din primii doi ani ai fiinţării noii asociaţii s-au exprimat categoric şi clar ţelurile ei, dacă asociaţia nu a început în 1918 cu un program precis şi ea s-a consolidat abia în 1920, după cum vom vedea, cu timpul s-au conturat mai puternic motivele şi năzuinţele pentru care a fost ea creată. Înşişi membrii ei şi-au limpezit abia cu timpul ce urmăriseră la început mai mult sentimental, ca opoziţie şi protest faţă de trecut.

Încă înaintea războiului, se petrecuse în sînul asociaţiei «Tinerimea artistică» de la Bucureşti o ascuţire a contradicţiilor şi a conflictelor dintre forţele artistice

înnoitoare şi celelalte, care deţineau conducerea asociaţiei şi aveau majoritatea numerică. (Vd. articolul nostru « Însemnări despre ,,Tinerimea artistică"» în « Arta Plastică », anul X, nr. 12, 1963). În lumina cumplitelor experienţe ale războiului şi a perspectivelor ce se deschideau viitorului, întemeietorii asociaţiei « Arta Romînă» şi cei care au aderat ulterior la ea îşi dădeau seama că timpul cerea o altă artă decît cea practicată în mod predominant mai înainte şi expusă la Tinerimea şi la saloanele oficiale. Erau convinşi că nu mai au ce căuta în pictură şi sculptură scenele placide şi dulcege, predilecţia pentru faptele mărunte şi nesemnificative, falsa idealizare a vieţii, idilismul rural, portretistica mondenă.

Dintre artiştii plastici care au deschis în ziua de 18 aprilie 1918 o expoziţie colectivă într-un magazin aflat pe una din străzile principale ale Iaşilor, strada Lăpuşneanu 18 — magazinul golit servise pînă atunci drept birou ziaristului şi scriitorului N. D. Cocea — unii se manifestaseră ceva mai înainte şi la o expoziţie mai mare, dar şi mai inegală. Anume aceea din ianuarie 1918, deschisă în localul Şcolii de Arte Frumoase din Iaşi, în care pictorii şi sculptorii mobilizaţi la Marele Cartier General, într-o secţie de propagandă, prezentaseră lucrări făcute pe front sau în apropierea lui. Apăruseră în această expoziţie teme mai grave, mai zguduitoare, mai semnificative, în care experienţa războiului era văzută adesea cu ochii şi sufletul oamenilor din popor. Se oglindiseră acolo suferinţele, jertfele, mizeria soldaţilor şi a populaţiei civile, mai ales în operele expuse de Ressu, Ştefan Dimitrescu, D. Hîrlescu, I. Theodorescu-Sion, A. Băeşu sau de Ion Jalea, Corneliu Medrea, O. Han, A. Călinescu şi Gh. Tudor. Acolo prezentaseră Ştefan Dimitrescu prima variantă a « Morţilor de la Caşin », (figurînd în expoziţie cu titlul « Un cămin din Caşin »), iar Medrea, Jalea şi Han « schiţele de pe front », lucrări pline de dragoste faţă de mulţimile aflate în cumplite suferinţe şi lipsuri. În Iaşii refugiului, pictase Ressu scenele cu soldaţii ruşi intonînd pe străzile oraşului, devenit atunci capitala ţării, cîntece revoluţionare.

Deşi se aflau mobilizaţi la Iaşi ori în alte părţi ale Moldovei şi alţi artişti, care ulterior vor adera la « Arta Romînă » — Dărăscu, Iser, Bunescu, Jalea, Medrea — expoziţia iniţială din aprilie 1918 a cuprins lucrări de Ressu, Theodorescu-Sion, Ştefan Dimitrescu, Traian Cornescu, Ionescu Doru, sculptorul O. Han şi încă ale unui pictor abia întors din prizonierat, N. N. Tonitza. Invitaţia tipărită pentru vernisaj menţionează în ordine alfabetică aceste nume. Deşi

1

grupul acesta nu se intitula încă « Arta Romînă », acesta a fost nucleul din care s-a constituit şi dezvoltat numita asociaţie.

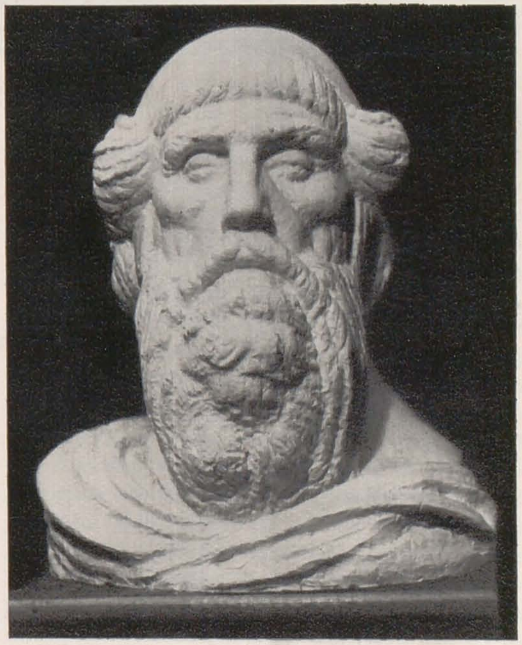
Regruparea sau lărgirea asociaţiei s-a făcut la Bucureşti, unde la expoziţia din martie-aprilie 1919 participă, pe lîngă expozanţii de la Iaşi, pictorii Dărăscu, Bunescu, Teişanu, Bulgăraş, Macedonski, Tomescu şi sculptorii Paciurea, Jalea şi Călinescu. După cum se vede, în dorinţa de a lărgi componenţa asociaţiei, au fost acceptaţi şi unii artişti mai puţin valoroşi, astăzi uitaţi pe bună dreptate. Ceea ce expun însă, în sala destul de mică şi insuficient luminată de pe strada Franklin, de fapt magazinul unui negustor de artă, marile personalităţi ale asociaţiei începe să învedereze mai accentuat înnoirea tematică şi tehnică. Paciurea prezintă compoziţia antirăzboinică « Zeul războiului » şi unele dintre poeticele sale « Himere » ; Ressu, viguroase compoziţii şi peisaje ; Theodorescu-Sion, scene din războiul abia încheiat ; Dărăscu, capodopera sa « Piaţa Teatrului » ; Ştefan Dimitrescu, « Morţii de la Caşin », numită aici « Victimele aeroplanelor ». Ca un avertisment şi ca o mustrare pentru dezmăţul din Bucureşti al mai vechilor şi noilor îmbogăţiţi de război, care nu voiau să înveţe nimic de pe urma războiului şi a revoluţionarelor prefaceri din Uniunea Sovietică, Tonitza expune o serie de imagini în care aminteşte suferinţele prizonierilor şi ale populaţiei civile din vremea conflagraţiei. Cronicarul anonim al ziarului « Steagul » (25 martie 1919) observă următoarele : « N. Tonitza, pe care l-am cunoscut în expoziţia de anul trecut a aceleiaşi societăţi la Iaşi, ca pe un colorist extrem de rafinat şi un compozitor de o mare delicateţă. . . ne frapează anul acesta printr-un ciclu de scene inspirate din viaţa romînilor prizonieri în Bulgaria. . . Lucrările lui Tonitza sînt modeste prin dimensiunea şi factura lor, dar de un tragic şi o sobrietate puţin obişnuite ». Era altceva decît la « Tinerimea artistică », unde dintre artiştii de seamă nu rămăseseră decît Petraşcu, Steriadi şi soţii Storck.

Încă sceptic — ca un artist păţit şi dezamăgit — faţă de ceea ce aducea cu adevărat nou în 1919 asociaţia « Arta Romînă », pictorul şi criticul Francisc Şirato descrie prea puţin relevant expoziţia. În cronicile tipărite atunci, Şirato — care va adera în 1921 şi el la « Arta Romînă » — menţionează unele din motivele pentru care promotorii noii asociaţii părăsiseră « Tinerimea artistică », dar încă nu vede îndeajuns deosebirea. Socoate încă doar promisiune dorinţa membrilor « Artei Romîne » de a pune « bazele unui curent sănătos, care să îndepărteze gustul marelui public de la tot ce străluceşte prin banalitate şi afectărie », consideră în mod injust plecarea de la « Tinerimea » drept rezultatul unor « supărări intime », dar simte totuşi că dacă « în pictura romînească pînă azi nu am avut şcoli sau curente, adică artişti cu un crez artistic comun (afirmaţie iarăşi neîntemeiată, n.a.), în ultimii ani s-a observat prezenţa unui asemenea curent între artiştii mai tineri. . . Unii dintre reprezentanţii acestui curent se află, acum, la « Arta Romînă » (Cronici retipărite în cartea « Prospecţiuni plastice », 1958. Vd. în special paginile 143—150 şi propriile sale năzuinţe din 1919 la pp. 29—31).

Mai în inima lucrurilor, Tonitza a publicat în anii 1919 şi 1920 o seamă de articole teoretice şi cronici, prin care vădea atît poziţia sa foarte apropiată de cauza proletariatului (dorea o artă dedicată educării mulţimilor, descătuşată din robia impusă de capitalişti, o artă sinceră şi cu adevărat liberă), cît şi marea preţuire tocmai faţă de aceia cu care se asociase la « Arta Romînă ». În anii aceia şi mai tîrziu, Tonitza a scris elogioase cronici despre arta lui Ressu, Pallady, Iser, Sion, ca şi asupra altora, unii de la « Arta Romînă » ori din generaţiile mai tinere. Nu stăruim asupra luptei politice şi social-culturale purtată de Tonitza şi nici asupra promovării de către dînsul a valorilor autentice ale artei noastre, deoarece ele sînt acum mai bine cunoscute, datorită culegerii de texte, intitulată « N. Tonitza, Scrieri despre artă » şi întreprinsă de Raul Şorban, şi monografiei noastre « N. N. Tonitza », ambele apărute în 1962, precum şi datorită unor studii ulterioare. Aici însă trebuie amintit un fapt, datorit desigur în mare măsură lui Tonitza : punerea expoziţiei din 1920 a asociaţiei « Arta Romînă » sub tutela spirituală a lui Ştefan Luchian, pentru a cărui adîncă preţuire Tonitza a dat o stăruitoare şi repetată luptă.

Într-adevăr, expoziţia din martie 1920, organizată într-un local mai larg, sala Liedertafel, are nu numai un număr sporit de forţe artistice — de la Brâncuşi la Pallady — dar ea cuprinde, în semn omagial, şapte tablouri de Ştefan Luchian, alese din colecţia Virgil

2


3

1. FRANCISC ŞIRATO : Întîlnirea — ulei

2. PETRE IORGULESCU-YOR : Ţăran — ulei

3. OSCAR HAN : Homer — ghips

ION THEODORESCU-SION: Seară de vară — ulei

Cioflec, dăruită ulterior Clujului. Dacă unii s-ar mai îndoi că « Arta Romînă » a fost o asociație cu un înalt țel colectiv și nu numai o înmănunchiere de expozanți, majoritatea valoroși, ei nu au decît să citească prefața la catalogul acestei expoziții, semnată de Tudor Arghezi, care face deosebirea dintre arta moartă de la « Tinerimea artistică » și din alte părți și arta vie de la noua asociație. Aluziile la artiștii-cadavre sînt necruțătoare: « E atît de plină viața de viclenia cadavrelor, care se descompun în acte false de existență, în acțiuni caricaturale, în imitații de puteri de luptă și de victorie ale tinereții, încît artiștii aici adunați, sub coperta catalogului de față, s-au hotărît să rupă pactul cu intendența cimitirului picturii. . . și au evadat peste ziduri. . . Înlăturînd cadavrele din drumul lor, artiștii grupați sub steagul agil al « Artei Romîne » s-au asociat însă cu un Mort, cu cel mai tînăr, mai viu și mai revoluționar dintre morți, cu Ștefan Luchian, sfîntul și mucenicul picturii romînești ».

Cine erau cuprinși în afară de Luchian, în catalogul expoziției din 1920? În ordine alfabetică: pictorii Băncilă, Bunescu, Cornescu, Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, Ionescu-Doru, Iser, A. Macedonski, Pallady, Ressu, Teișanu, Theodorescu-Sion, T. G. Tomescu și Tonitza și sculptorii Brâncuși, Han, Jalea, Medrea, Paciurea, Gh. Tudor. Brâncuși era reprezentat cu două capete, unul de piatră, altul de bronz, iar Pallady se afirma amplu cu peisaje de la Paris și Cannes (« Cheiul Senei » și « Grădină din Cannes »), cu nuduri în interior și naturi moarte cu flori și evantaie. Peisaje și oameni ai muncii din Transilvania apăreau datorită deplasării unora dintre expozanți acolo.

Atîta strălucire avea expoziția aceasta încît, văzînd-o în preajma deschiderii ei, Pallady, recent înapoiat de la Paris, și-a luat pînzele duse la « Tinerimea artistică » și le-a mutat la « Arta Romînă ». Totuși, în 1919 și 1920, colaborarea celor de la noua asociație nu s-a făcut fără conflicte și rivalități individualiste, atît de curente în lumea de odinioară. Unii dintre întemeietorii asociației, mai tineri, s-au văzut pe cale de a fi cenzurați sau chiar izgoniți din asociație. Cu prilejul reorganizării de la an la an a asociației, au fost puși în discuție nu numai pictori obscuri ca Alexis Macedonski și Tomescu, dar valori de talia lui Ștefan Dimitrescu și Tonitza sau Traian Cornescu. Se punea din nou problema necesității unui juriu pentru o parte din artiști, dintre care unii fundaseră totuși asociația; se ridica vechea îndoială asupra tineretului, zicîndu-se că neștiind cum se vor dezvolta tineri ca Tonitza și Dimitrescu, trebuie procedat cu prudență în privința lor. Discuțiile din atelierele pictorului și desenatorului M. Teișanu și al sculptorului O. Han cu privire la reorganizarea asociației au ridicat pro-

ŞTEFAN DIMITRESCU: Morţii de la Caşin — ulei

blema înfiinţării unui juriu care să selecţioneze lucrările, juriu ce urma să fie alcătuit din Ressu, Pallady şi Dărăscu. Pentru a nu se repeta « procedeele » de la « Tinerimea artistică », unde unii treceau pe la juriu, iar alţii expuneau direct, O. Han s-a opus măsurii propuse, obţinînd cîştig de cauză.

Lucrurile s-au aranjat, rămînînd cu drepturi recunoscute toţi fondatorii şi nesupuşi vreunui juriu. Conducătorul de fapt şi de drept, agreat de mai toţi membrii, a fost Camil Ressu, iar lui Theodor Pallady i s-a conferit omagial preşedinţia. Noi membri au fost cooptaţi — Şirato, Steriadi, Ghiaţă — şi cîteva tinere talente invitate să expună: Nina Arbore, M. H. Maxy, S. Maur, P. Iorgulescu-Yor. Unele nume de expozanţi fără contribuţii valoroase dispar din cataloagele expoziţiilor din 1921, 1922, 1923 şi 1924, la fel de ample şi cu multe lucrări remarcabile, dintre care unele au devenit piese importante în muzeele de azi.

Între artiştii expozanţi se crează un spirit de stimulare şi exigenţă reciprocă şi mulţi surprind prin cîştigurile de expresivitate pe care le dobîndesc. Alţii sînt încă neînţeleşi, în procesul de transformare a stilului şi facturii; alţii au şi momente de trecător declin. Datorită expoziţiilor « Artei Romîne » sau unor expoziţii personale, se formează în rîndul iubitorilor de artă, acum mai numeroşi, o preţuire pentru arta înnoită în conţinut şi tehnică şi mulţi regretă că un maestru de însemnătatea lui Petraşcu rămîne la « Tinerimea artistică », asemeni lui Guliver în ţara piticilor. Dacă se compară cataloagele celor două asociaţii artistice, se observă că, de pildă, dintre cele 39 de nume care au expus în 1923 la « Tinerimea » doar vreo patru au locuri mai mari sau mai mici în istoria artei noastre (Petraşcu, soţii Storck şi Eustaţiu Stoenescu), pe cînd dintre expozanţii din acelaşi an ai « Artei Romîne », în număr mai mic (optsprezece) cincisprezece strălucesc şi în istoria artelor de azi, şi în muzee şi în conştiinţa publicului.

Credem că nu este lipsit de interes a vedea ce au expus în continuare la « Arta Romînă » artiştii care astăzi sînt consideraţi maeştri ai picturii şi sculpturii noastre.

Camil Ressu a expus în 1921 vreo cincisprezece lucrări, printre care *trei panouri refuzate*. La expoziţia din aprilie 1922, deschisă tot la Ateneu, Ressu expune două portrete şi proiectul faimoasei cortine, comandată de Teatrul Naţional din Bucureşti, folosită scurtă vreme şi apoi scoasă şi dusă la pod. În jurul acestei cortine s-a dezlănţuit o înverşunată luptă, de tristă

amintire, asupra căreia am dat unele detalii (în monografia *Tonitza*, pp. 181—183). Reamintim că Tonitza a fost singurul artist şi critic care a luat făţiş apărarea operei lui Ressu, cînd aceasta a fost atacată cumplit în presă, din ordinul ministrului de atunci al artelor şi s-a dispus scoaterea ei. « Pînza aceea hulită este cea mai vastă încercare de frescă din cîte s-au făcut la noi », scria Tonitza (« Flacăra », 30 iunie 1922), descriind coloritul şi semnificaţia ei. Era o inspiraţie măreaţă şi sobră din folclorul nostru, nunta lui Făt-Frumos cu Ileana Cosînzeana.

Îndărătul acelor mîrşave urzeli au avut rol de instigatori — în afară de trepăduşii cluburilor politice burgheze — şi unii dintre corifeii « Tinerimii artistice » care fireşte că nu vedeau cu ochi buni prestigiul pe care îl căpăta tînăra asociaţie, mai ales prin legarea ei cu folclorul şi cu tradiţia lui Luchian, ca şi prin înnoirea limbajului artistic. Şi — mai mult încă — prin tematica în bună măsură contemporană, după cum se va vedea mai clar din menţionarea lucrărilor expuse.

Cortina lui Ressu, creată în spiritul artei populare ca expresie şi stilizare, dar totodată modernă prin compoziţia şi coloritul ei, dădea o lovitură de graţie dulcegei imaginaţii cu care an de an la « Tinerimea artistică » Kimon Loghi evoca basmele populare în pînze cu pretinse personaje romîneşti, dar avînd din ţinuta şi tipologia lui Boecklin şi Stuck, şi infinit mai prost pictate. Nu i se iertau lui Ressu atitudinile progresiste şi vigoarea talentului de înnoitor. Lovindu-se în el, se lovea în însăşi asociaţia al cărei stîlp de sprijin fusese de la început. Demoralizat trecător de atacurile şi înlăturarea cortinei, Ressu s-a prezentat la expoziţia din 1923 a asociaţiei sub nivelul său, îngrijorînd pe admiratorii săi.

Pallady a expus în anii 1921—1924 o serie dintre nudurile în interior, peisajele şi naturile moarte, aflate azi în muzee. În cronica scrisă de Ştefan Dimitrescu, acesta remarca gamele de griuri ale lui Pallady, stilul său grav şi impresionant, nespusa delicateţă a peisajelor. Dimitrescu se întreba dacă nu ar fi prielnică pictorului o pastă mai grasă, pe care Pallady nu a adoptat-o niciodată, obţinînd tocmai acele fluidităţi de frescă, ce-l fac inegalabil ca poet al interioarelor, peisajelor şi naturilor moarte (Observaţiile lui Ştefan Dimitrescu în « Flacăra », 19 mai 1922). La rîndul său, Victor Ion Popa observa că în nuduri, Pallady nu se bizuie pe materialitatea carnaţiei, ci pe expresivitatea liniei şi a formei. (« Sburătorul literar », 6 mai 1922).

Însuşi Pallady era în curs de împlinire şi cu atît mai mult Bunescu, care trecea de la divizionism sau pointilism la o construcţie mai consistentă, sau Ghiaţă, a cărui apariţie stîrneşte admiraţia lui Victor Ion Popa, care îl vede încă impresionist, spre deosebire de Ştefan Dimitrescu, care observă înclinările lui Ghiaţă spre contrastul decorativ. Mai greu de înţeles se dovedeşte, în 1922, Şirato, care se îndrepta pe atunci spre compoziţia monumentală, cu o construcţie arhitectural-statuară a figurilor umane şi a peisajului însuşi, cum îi va fi mai ales capodopera, expusă în 1924 la « Arta Romînă », « Întîlnirea », admirabil concentrată, viguros ritmată şi ţinută în tonalităţi cafenii şi albastru-violet. Mai tîrziu, Şirato va trece spre un colorism mai dinamic, căutînd ceea ce el însuşi a numit « structura aeriană » a realităţii.

De altfel, la « Arta Romînă » îşi făcea loc o tratare monumentală a realităţii, o predilecţie pentru formele mari, viguroase, viu stilizate şi aceasta se văzuse încă mai înainte în unele compoziţii ale lui Ressu, inclusiv în monumentala cortină sau în capodoperele lui Iser, « Familie de tătari » (1914—1920) şi « Oameni buni » (1916).

Realismul acestor pictori ai vieţii poporului dobîndea stiluri şi folosea tehnici de o amploare şi o măiestrie deosebită faţă de ceea ce se făcuse mai înainte în arta noastră. În afară de Ressu, Iser, Şirato, Ghiaţă, încă doi membri de seamă ai « Artei Romîne » — Ştefan Dimitrescu şi Ion Theodorescu-Sion, vor trata mai în mare şi mai viguros figurile, căutînd şi în pictura de şevalet o viziune monumentală. După « Morţii de la Caşin », Ştefan Dimitrescu expune la « Arta Romînă » patru compoziţii cu « Mineri din Transilvania » (1921), iar în 1924 compoziţia « Cina » şi chipuri de ţărănci şi ţărani, unii din Făgăraş, alţii din părţile Moldovei. Cît adevăr psihologic şi ţinută caracteristică au minerii ce ies cu lampa din mînă sau se îndreaptă pe dealuri spre casă, ori familia de ţărani, care, în jurul mesei joase şi rotunde, ia cina săracă, în tăcere, parcă îndeplinind un ritual ! Oameni înăspriţi de viaţa grea de atunci, dar plini de demnitate, tărie, interiorizaţi în calmul lor. De pe atunci, prin compoziţie şi colorit, Dimitrescu se apropia de spiritul artei populare, dar aducînd viul adevăr contemporan în privinţa psihologiei şi atitudinii de viaţă a oamenilor din popor.

Tot spre compoziţii monumentale se îndrepta în acei ani şi Ion Theodorescu-Sion, îmbinînd în scene mai curînd alegorice ţărani şi ţărănci între arbori, construindu-i stilizat, cu trăsături caracteristice, dar văzuţi prea static. Coloritul său, cu sclipiri de zmalţ, lăsa să predomine albul, atît de frecvent în portul ţărănesc. Nu am revăzut lucrările acelea, care impresionau prin compoziţie, ritm şi culoare, ca şi unele portrete ori naturi moarte. Şi impresionau nu numai pe tineri privitori ca noi, ci pe înşişi colegii lui Sion, în primul rînd pe Tonitza, care în 1928 scria despre Sion: « În actuala noastră generaţie, el este desigur cel mai interesant şi cel mai singular. . . Nu cunosc în mişcarea noastră contemporană un artist mai zbuciumat decît Sion, un mai desăvîrşit meşter al paletei. . . Temperament de moţ, îndîrjit. . . şi în acelaşi timp artist rafinat, cu năluciri de decadent ». Deşi reprezentat în muzee, Sion urmează a fi reconsiderat mai temeinic abia de acum încolo, spre a se vedea mai limpede în ce măsură opera lui rezistă timpului. La fel este necesară reconsiderarea altui întemeietor al « Artei Romîne », Traian Cornescu, preţuit de Ştefan Dimitrescu şi Victor Ion Popa în cronicile din 1922.

Tendinţa spre înfăţişarea monumentală a oamenilor şi vieţii lor, manifestă la Ressu, Iser, Dimitrescu, Şirato, Sion, răspundea noii viziuni umaniste a vieţii, încrederii în om, apropierii de mase, precum şi convingerii unora dintre artişti că arta se face cu sentimente puternice şi trebuie să ajungă la ceea ce este esenţial sau semnificativ. Să nu uităm că, în aceeaşi perioadă postbelică, apăruse şi puternicul roman al lui Liviu Rebreanu, « Ion », şi că în întreaga noastră cultură se dezbăteau probleme mult mai adînci, mai grave, mai răscolitoare. Arta de agrement burghez, falsificarea vieţii de la ţară prin idilismul sămănătorist, înregistrarea naturalistă, procedeele expeditive — curente încă la « Tinerimea artistică », învechită şi epigonică — nu au mai avut aproape nici o căutare la « Arta Romînă », ci erau respinse principial. Am cunoscut aproape pe toţi membrii « Artei Romîne » în anii imediat următori fiinţării ei şi am fost impresionaţi de nivelul exigent de la care se judecau şi se apreciau reciproc, uneori chiar cu o mare asprime. Erau frămîntaţi de problemele mari ale existenţei şi ale artei. Discuţiile dintre Tonitza, Şirato, Sion, Ressu şi Han aveau adeseori caracter teoretic, aduceau tot felul de probleme, exemple şi comparaţii din istoria artelor, precum se refereau la propriile lor opere. În perioada aceea, artiştii plastici, muzicienii, scriitorii, criticii se întîlneau, după lucru, pe la şapte seara la cafeneaua Capşa şi discutau foarte serios şi animat, nelipsind fireşte nici polemicile sau glumele. Dar mai convingătoare

CAMIL RESSU: Cortina Teatrului Naţional

în privinţa înaltului nivel al preocupărilor acestor artişti sînt înseşi articolele, cronicile şi interviurile, prin care, în special Tonitza, Şirato, Han, Sion îşi exprimau părerile.

Mai puţin vorbăreţ, Ştefan Dimitrescu a scris şi el cronici de artă, exprimînd alături de alţii, spiritul ce se închegase la «Arta Romînă» şi care a fost continuat încă multă vreme. În articolul din 19 mai 1922 (« Flacăra »), Dimitrescu observa că « nota de agrement (vorba unui confrate), pe acolo unde se mai strecoară în căsuţa lor (asociaţia « Arta Romînă » — n.a.), se simte stînjenită în vecinătatea lucrurilor aspre şi colţuroase — şi tot plimbîndu-şi nervozitatea dintr-un colţ într-altul, de acolo lîngă uşă, tinde să evadeze ».

Sînt multe implicaţii şi în aceste puţine cuvinte, care răsună programatic. « Lucrurile aspre şi colţuroase » constituie o metaforă pentru realitatea oglindită în compoziţiile, portretele şi peisajele majorităţii membrilor din asociaţie. O metaforă pentru viziunea lor gravă, adîncă, tinzînd spre semnificativ şi nu spre convenţional, agreabil, superficial.

Din amintitele opere prezentate la « Arta Romînă » s-a putut constata lărgirea tematicii şi modul nou de tratare. Este foarte semnificativă prezenţa minerilor şi a altor oameni ai muncii în pînzele lui Ressu, Dimitrescu, Tonitza, Şirato. Acesta prezentase în 1921 scene din timpul ocupaţiei, cu suferinţele populaţiei, după ce Tonitza descrisese tragicul războiului. Se remarcă, de asemenea, felul de tratare, mai aspru, mai concentrat, mai interiorizat, al truditorilor de pe ogoare — caracteristic lui Ressu, Dimitrescu, Şirato, şi mai înainte lui Iser, aflat însă, în anii aceia, în experimentarea altor modalităţi de expresie, după splendida expoziţie din 1920 « Constantinopol — Curtea de Argeş », unde înfăţişase ţărani din Argeş şi Muscel, în adevăratul lor caracter. Suferinţa umană, nedreptatea socială le aminteşte la « Arta Romînă » mai ales Tonitza, deşi nu aici a expus el cele mai reprezentative lucrări, care se vor succeda între 1925—1930, la expoziţii personale şi la « Grupul celor patru ». Remarcînd una dintre lucrările expuse de către Tonitza în 1924 la « Arta Romînă » — un cap de femeie cu obrajii scofîlciţi — un critic nota: « Ce mare pictor e Tonitza şi cît e de neînsemnat, dacă nu-l simţi ! ».

Realismul de la « Arta Romînă » a cîştigat în adîncime, în adevăr, în cuprinderea mai largă a vieţii sociale, fără însă a se ajunge la imaginile cu caracter revoluţionar, pe care le are grafica lui Tonitza din anii 1919—1924, creată sub impulsul mişcării noastre muncitoreşti, a avîntului ei revoluţionar, care a dus la înfiinţarea în 1921 a Partidului Comunist din Romînia, eveniment de o deosebită importanţă şi

semnificație. În limitele ei « Arta Romînă » a adus însă o lărgire a înțelegerii umaniste, o măiestrită înnoire de conținut și formă, prin care depășește cert orice altă asociație dintre cele două războaie mondiale, inclusiv « Grupul celor patru » și gruparea « Arta », de care ne vom ocupa altă dată.

Cele șapte expoziții anuale ale « Artei Romîne » dintre 1918 și 1924 au coincis cu faze de mare realizare din activitatea lui Pallady, Ressu, Iser, Dimitrescu, Sion, cu dezvoltarea ca pictor a lui Tonitza, cu începuturi hotărîtoare pentru Șirato, Bunescu, Ghiață. Poate că fără spiritul de stimulație și fără solidaritatea — atîta cît a existat — dintre membrii ei față de anumite valori și țeluri, creația membrilor mai tineri nu s-ar fi desfășurat atît de impetuos și cu exigență sporită.

Dacă la unii dintre membrii s-a vădit acea tendință spre monumentalizare și esențializare în tratarea temelor contemporane, la alții — și aici ne referim în special la Pallady și Dărăscu — cîștigul a constat în tratarea poetică a vieții și naturii, cu o notă mai exuberantă la urmașul impresioniștilor și post-impresioniștilor, Dărăscu. Dar, cu trei-patru excepții (artiștii fără mare personalitate, care au expus acolo alături de viitorii maeștri ai picturii noastre), la toți membrii acestei asociații a fost mereu prezentă năzuința spre dobîndirea unei măiestrii, a unui stil care să corespundă și propriei lor ființe și tendinței generale spre o picturalitate de înaltă expresivitate. Problemele culorii, ale luminii, ale construcției, îndelung gîndite și simțite, le-au fost mereu prezente și cu excepția lui Petrașcu, marele tălmaci al materiei, al coloritului ei corpuscular — rămas la « Tinerimea » — din sînul « Artei Romîne » au purces ceilalți mari coloriști ai perioadei dintre cele două războaie mondiale, de la Pallady și Dărăscu la Tonitza și Șirato sau Dimitrescu și Ghiață, neuitînd și înclinația unora dintre ei spre monumental și decorativ.

Numeroase și eminente au fost, așa dar, trăsăturile artistice ce s-au afirmat și dezvoltat la « Arta Romînă ». Iar acestea s-au vădit și la pictori mai tineri pe atunci, ca Nina Arbore, P. Iorgulescu-Yor și M. H. Maxy. Mare desenatoare, compunînd simplu și într-o atmosferă relevant psihologică, Nina Arbore s-a impus de pe atunci prin desenele și picturile ei, fiind mai ales portretistă. Yor construia cu o pastă suculentă, densă, sclipitoare, peisaje și naturi moarte, admirabil echilibrate și de sobră poezie. Cum arăta Maxy în faza lui pre-cubistă, cînd expunea la « Arta Romînă »? Îl cităm pe Ștefan Dimitrescu : « Maxy, temperament realist în căutarea unui crez, își dezvelește pe zi ce trece predilecțiile. Se afirmă cu minunate calități de desenator, mergînd spre constructiv. În lucrările de acum apare cu un colorit rece și cu o pastă cam crudă, adeseori teribilă, însușiri ce pot fi și minunate calități în artă ». (« Flacăra », 19 mai 1922). Ar trebui revăzute ilustrațiile făcute după opera lui Eminescu de către Teișanu, artist din generația mai veche atunci, grafician îndemînatec, dar uneori convențional.

Sculptura de la « Arta Romînă » l-a avut pe Oscar Han permanent expozant, acesta fiind unul dintre fondatorii și stîlpii asociației. Cele expuse de Han acolo coincid cu orientarea sa spre sculptura monumental-arhitecturală, prin depășirea impresionismului rodinian și crearea unor viguroase și caracteristice portrete-sinteză ca acelea ale lui « Sofocle » (1922) și « N. Iorga » (1924), aflate azi, unul la Teatrul Național, altul la Muzeul Zambaccian. Din concepția mai veche este portretul lui Liviu Rebreanu. Han avea multe afinități cu pictorii ce se îndreptau și ei spre monumentalizare și a fost unul dintre teoreticienii asociației. Dintre ceilalți sculptori, menționați mai înainte, Brâncuși a expus sporadic și nu lucrările sale reprezentative. Însinguratul și marele Paciurea, membru al asociației, dar participînd prea puțin la viața ei, izolîndu-se din ce în ce din pricina nedreptății cu care era tratat de oficialități și de unii colegi influenți, a prezentat acolo cîteva lucrări de seamă : în 1923, proiectul pentru monumentul lui Eminescu, cunoscutul portret al lui Ibsen și trei « Himere » — etc., iar în 1921, șase « Himere » și portretele colecționarului Al. Bogdan-Pitești și al soției sale. Deosebit de dramatic, exprimînd revolta și protestul poetului, a fost proiectul pentru monumentul lui Eminescu, cu a cărui suferință se contopea sculptorul, și el profund nedreptățit și nefericit. (Descrierea amănunțită a lucrării și alte considerații despre Paciurea, în articolul nostru « Eminescu în bronzurile sculptorilor », în revista « Steaua », n-rele 5—6, 1964). Medrea și Jalea au expus unele lucrări reprezentative la « Arta Romînă », dar nu la toate expozițiile. Ajungem acum la chestiunea destrămării asociației. Ea ilustrează, încă o dată, păcatele individualismului, neștiința de a lucra în colectiv a personalităților artistice din regimul burghez, în care rivalitatea, orgoliul, ambițiile nu sînt stăpînite de simțul solidarității față de valorile superioare. Deși majoritatea membrilor nutreau țeluri înnoitoare și își dădeau seama de rostul constructiv al asociației, unii dintre ei nu și-au putut înfrîna ambițiile și orgoliul, nu au știut cum să colaboreze și să respingă rivalitățile interne și intrigile sau uneltirile venite din afara asociației, mai ales de la emisarii cercurilor politice oficiale și din însăși grupul « Tinerimii artistice ».

Intrase în joc și rivalitatea dintre generații, maniera de comportare prea tutelară a artiștilor mai vechi față de cei tineri, ceea ce producea nemulțumiri și supărări. În fine, reînființarea în 1924 a Salonului Oficial, organizat de Ministerul Artelor, lăsa iluzia că forțele de la « Arta Romînă », acum impuse în fața publicului, vor putea să expună acolo mai lesnicios și vor predomina, înlăturînd, prin prezența lor în juriu, arta pe care o combătuseră.

Dacă într-adevăr, Sion, Tonitza, Dimitrescu, Ressu, Han, Șirato, Bunescu și susținătorul lor, poetul Ion Minulescu, care deținea un post de conducere în Ministerul Artelor, au făcut parte din unele jurii ale anilor 1924—1927, ei erau depășiți numeric și ca influență politică de reprezentanții artei învechite, mult mai susținuți, aceștia, de către cercurile oficiale. Din jurii făceau parte și unii maeștri care se mulțumeau doar să figureze.

Luptele din sînul juriilor Saloanelor Oficiale s-au intensificat cu timpul, ca și luptele date pentru obținerea premiului național. Totuși, în pofida influențelor nefaste ale cercurilor oficiale, mai ales ale celor din partidul liberal, artiștii înnoitori, acum mai numeroși și mulți dintre ei tineri, au reușit să-și facă din ce în ce mai simțită prezența lor la Saloanele Oficiale, precum și să impună ca, după G. D. Mirea (1924), premiul național să fie atribuit valoroșilor maeștri G. Petrașcu (1925), Th. Pallady (1926) și D. Paciurea (1927). Cînd a fost vorba, însă, de Ressu, animatorul curentului înnoitor și șeful de fapt al asociației « Arta Romînă », opozițiile împotriva lui au fost multă vreme mai tari și Ressu va obține abia în 1940 premiul național, după ce i-o vor lua înainte nu numai doi pictori din generația sa, dar și mai tînărul Ion Theodorescu-Sion (1937). Un meritat omagiu a fost adus bătrînului gravor Gabriel Popescu, decernîndu-i-se în 1929 premiul național, dar premierea acestuia s-a făcut nu atît din recunoașterea valorii sale, evidente, cît pentru a se tăia calea altora.

Lupta nu fusese deloc zadarnică, dar ea ar fi avut mai repede și mai masiv reușita, dacă «Arta Romînă» nu s-ar fi desființat și forțele înnoitoare ar fi fost mai solidare. Fapt este că în anii 1925, 1926 și 1927 asociația « Arta Romînă » nu se mai manifestă. În 1928, însă,

IOSIF ISER: Familie de tătari — ulei

se organizează din nou o expoziție sub titulatura de « Arta Romînă ». Ce se petrecuse între timp?

În 1927, s-a organizat în subsolul Ateneului, denumit în mod curent « Grota Ateneului », așa-numita « Expoziție retrospectivă a artiștilor romîni, pictori și sculptori din ultimii cincizeci de ani ». Pusă sub oblăduirea cercurilor liberale, foarte influente și cînd partidul era în opoziție, și care disprețuiseră și puseseră piedici artei înnoitoare, expoziția a constituit un masiv și deliberat atac al artiștilor învechiți și fără merite autentice împotriva forțelor progresiste. Amintim că din comitetul de conducere al Ateneului Romîn făceau parte o seamă de mărunți intelectuali, membri ai partidului liberal, iar președintele comitetului era chiar ministrul instrucțiunii, Dr. C. Angelescu. Din comisiunea de organizare a expoziției din « Grota Ateneului » făceau parte pictorii G. D. Mirea și Costin Petrescu și un arhitect, iar criticul care a scris prefața la catalogul expoziției era un magistrat, în strînse legături cu aceleași oficialități liberale, C. I. Prodan.

Am văzut această expoziție și am urmărit vajnicele discuții din presă. Agresivității forțelor retrograde li s-au dat replici puternice, mai ales de către Tonitza, care a scris un pamflet usturător împotriva « oamenilor din grotă », demascînd uneltirile acelora care, sub steagul tradiției maeștrilor noștri clasici, urmăreau înlăturarea forțelor înnoitoare ale artei noastre. Simțind că li se primejduiește gălbejitul prestigiu și mai ales posibilitățile de a profita de bugetul statului, ca favoriți prea supuși ai cercurilor oficiale retrograde, organizatorii expoziției din 1927, cei numiți, și alții, se pretindeau adevărații reprezentanți ai « artei sănătoase » și « naționale » împotriva « moderniștilor », care astăzi se numără printre clasicii artei noastre. Menționăm că dintre artiștii în viață, cărora li s-au expus atunci lucrările în « Grota Ateneului » — optzeci de pictori și șaisprezece sculptori — nici zece nu figurează astăzi în muzeele noastre, atît de spațioase. Înșiși maeștrii care nu mai erau în viață au fost prezentați umilitor, cu lucrări nereprezentative, uneori chiar false, iar catalogul pocește multe nume, în totul organizarea expoziției fiind neștiințifică și arbitrară. (Detalii despre această expoziție și conflictele pricinuite de ea se găsesc în monografia noastră « N. N. Tonitza », pp. 220—231).

Spre a se vedea mai limpede cîtă dușmănie și neînțelegere au întîmpinat cei de la « Arta Romînă » și chiar ceea ce reușiseră ei și cu alții să impună parțial la Saloanele Oficiale, vom cita din prefața lui C. I. Prodan la catalogul acelei penibile expoziții. Dar nu numai valorile în viață erau ponegrite acolo, ci înșiși artiști ca Andreescu și Luchian, ceea ce a revoltat pe Tonitza și alți înnoitori.

În așa-numita « introducere istorică », semnată de C. I. Prodan, unde se spun o seamă de inexactități și neadevăruri, iată cum erau văzuți Andreescu și Luchian: « Dintre aceștia, cel mai sărbătorit acum este Andreescu, care se bucură de o postumă favoare... Boala, care alterase în el dorul de viață, îi subtilizase într-atît facultățile încît presimțirile de moarte se regăsesc în pictura lui sumbră, aproape funebră. Această sărbătorire a lui Andreescu ni se pare nedreaptă, atunci cînd nu pune în aceeași favoare pe un contemporan, care reprezintă în pictura noastră colorismul în cea mai nobilă a lui manifestare, demnă de clasicii venețieni. Acesta este Mirea ». Repetăm că Gh. D. Mirea făcea parte tocmai din comisiunea de organizare a acelei expoziții retrospective.

Luchian? Artistul acesta de mare suflet este denigrat și mai rău decît Andreescu: « Apariţiunea grupului « Tinerimii » a fost precedat de grupul zgomotos al simboliștilor (sic ! n.a.) din jurul revistei « Ileana », dintre care cei mai însemnați sînt: Luchian, Vermont, Grant și Artachino. Luchian, deși nu poate fi ridicat la înălțimea lui Grigorescu, pentru că opera lui este limitată la peisagiu, flori și rare figuri, deci nu are amploarea aceleia a luceafărului picturii noastre; are însă superioritatea tehnică, care la el are și meritul originalității. Ceea ce importă, în primul rînd, într-o operă este sufletul pe care-l pui întrînsa; de aceea Luchian, oricît de mare tehnician ar fi, va rămîne o stea de mîna a doua ».

În alte pasaje, transpare limpede că atacurile erau date de Mirea, Costin Petrescu și de forțele dominante la « Tinerimea artistică ». Citām: « Succesul « Tinerimii » și importanța rolului pe care l-a jucat în arta romînească se datorește nu numai înaltei protecțiuni de care s-a bucurat, dar mai ales faptului că a găsit un grup compact de talente... Strîmbulescu, Loghi, Verona, Ștefan Popescu, Petrașcu, Basarab, Mărculescu, Satmary, Bunescu, Mantu, Hîrlescu ». Amestecul acesta de nume valoroase și de altele contrare este caracteristic nivelului critic al autorului. Dar să continuăm. « Expozițiile « Tinerimii » au rămas în amintirile tuturor ca niște evenimente « așteptate » și au dus la dezvoltarea « colecționarismului ». Autorul înglobează la « Tinerimea » și pe unii artiști care, după ce au debutat acolo, s-au răsvrătit împotriva spiritului în care era condusă asociația și au fundat « Arta Romînă ».

Existența « Artei Romîne » este considerată « un pas greșit »: « Poate tendințele noi de care se găsesc animate aceste generații, inspirate de formulele lui Cézanne și Matisse; poate războiul, care, tăind țara în două, lăsase la București pe cei din vechea generație și dusese la Iași pe cei din cea nouă, a făcut ca la 1918 aceasta să se separe de « Tinerimea » și sub conducerea lui Pallady să înființeze o societate nouă « Arta » (« Arta Romînă », n.a.). A fost însă un pas greșit, care a dăunat și unora și altora, căci nici unii nu mai posedă un instrument de acțiune cum a fost Salonul Tinerimii ».

Nu scapă atacului nici noile talente care reușeau să apară la Saloanele Oficiale, deși și aici enumerarea este făcută fără simțul ierarhiei valorilor, într-un penibil amestec. Citām: « Tinerii care se ridică: Iorgulescu, Voinescu, Maxy, Grigorescu (Lucian Grigorescu, n.a.), Demian, Ionescu-Sin, Catargi, Maniu (Rodica, n.a.), Demetriad (probabil Lucia Demetriade-Bălăcescu, n.a.), Negulescu (Jean Negulescu, pictor și apoi regizor la Hollywood, n.a.), Iancu (Marcel Iancu, n.a.), Brăescu, Greceanu (Olga Greceanu, n.a.), Arbore (Nina Arbore, n.a.), care reprezintă modelele cele noi, de la « fauvisme » pînă la cubism și expresionism, nu mai au nevoie să lupte, pentru că ideile lor au fost îmbrățișate de « Salonul Oficial » aproape cu exclusivitate. De atîta fericire nu s-a bucurat nici o generație ».

În afară de combaterea prin presă a masivului atac dat de organizatorii acelei expoziții retrospective — în « introducerea istorică » se mai arăta că « Tinerimea », cu toată strălucirea ei, nu a « întunecat » unele talente « care n-au participat la expozițiunile ei și care și-au păstrat strălucirea proprie ca: portretistul Costin Petrescu, depozitarul cunoștințelor speciale ale frescei etc. » — însăși organizarea în 1928 a expoziției, din nou intitulată « Arta Romînă », a constituit o replică.

Reînființarea în 1928 a asociației « Arta Romînă » a fost opera lui Ion Theodorescu-Sion. După destrămarea asociației — în care orgoliul său și dorința de a fi conducător avuseseră un rol, pe lîngă uneltirile unui alt artist, descris de unii drept « calul troian » introdus de « Tinerimea » în cetățuia « Artei Romîne » — Sion nu a mai cutezat să ceară consimțămîntul fondatorilor, ci, luîndu-le vechea firmă a încercat să

(urmare în pag. 570)

REALISM ŞI FICŢIUNE ARTISTICĂ

PAUL CONSTANTIN

O bună parte din studiile de estetică privind realismul contemporan definesc în mod prea general teoretic arta — ca o oglindire a realității — și, fără o cercetare îndeajuns de temeinică a creației, nu se ocupă decît sporadic de modalitatea expresiei, specifică fiecărei arte. Din această pricină s-a ivit un decalaj între teoria și practica artistică, prilejuindu-se totodată posibilitatea unor judecăți arbitrare de valoare și chiar cea a unor concluzii false.

Un exemplu : este unanim acceptat faptul, evident de altfel, că există o deosebire însemnată între limbajul unei categorii de arte, ca cea din care fac parte muzica sau arhitectura, şi limbajul altei categorii, în care intră pictura sau sculptura. Totuşi, în analiza fenomenului artistic s-a folosit deseori, nediferențiat, criteriul realismului, vorbindu-se despre « realismul muzicii », « realismul arhitecturii» ş.a.m.d. Or, pentru muzică sau arhitectură, arte care nu și-au găsit niciodată « modelele » în natură, noțiunea « realism » este cel puțin echivocă.

Dar, chiar în artele plastice sau în film, noțiunea « artă realistă » a fost prea deseori acceptată în mod brut, mecanic, nediferențiat, ajungîndu-se ca între artă şi realitate să se pună semnul egalității, să se considere că obiectul artei este reproducerea realității.

Toate acestea îngreuiază în bună măsură larga răspîndire a educației artistice, fără de care dezvoltarea culturii noastre socialiste nici nu poate fi concepută. Necorespondența care s-a creat între nivelul admirabil al dezvoltării artelor romînești de azi și cel al esteticii, al istoriei artei și al criticii noastre de artă, este un balast care trebuie lichidat. Insuficienta aprofundare teoretică a mijloacelor specifice prin care se exprimă fiecare artă în parte, creează confuzii, stînjenește înțelegerea și aprecierea picturii și sculpturii, sau cea a muzicii, împiedicînd, implicit, o largă răspîndire a culturii artistice.

În abordarea problemelor realismului — piatră unghiulară a esteticii şi a criticii de artă contemporane — trebuie mereu ținut seama de adevărul elementar că artistul nu reproduce, ci creează ceva ce nu a existat înainte în realitatea obiectivă. De altfel orice produs al muncii omului este o creație, ceva ce nu a existat înainte; şi aşa cum observă Karl Marx, omul creează « şi conform legilor frumosului ». Opera de artă, şi ea un rezultat al muncii omului, este însă un produs cu însuşiri superioare: cu posibilități mari de înrîurire a conştiințelor. O simfonie, un poem, un tablou, un dans, un film, o sculptură, un vas de ceramică, independent de gradul — mai mare sau mai mic — în care realitatea i-a slujit artistului ca izvor de inspirație, trăiesc o viață proprie: prin forme şi legi proprii artei, deosebite de formele şi legile realității. Ceea ce şi constituie calitatea artei, puterea ei, superioară, de comunicare a ideilor și sentimentelor.

Faptul că opera de artă este un produs ce nu a existat înainte în realitate, nu are, bineînțeles, nimic a face cu aşa zisa « estetică a obiectului », propovăduită de cei ce « compun opera de artă » din robinete, linguri sau mistrii; aceştia fetişizează obiectul.

Adevărul că opera de artă nu reproduce direct realitatea este cum nu se poate mai evident şi, ca atare, unanim acceptat, în artele care nu se inspiră direct, nu-şi găsesc « modelele » — cum se spune curent — în realitatea înconjurătoare: muzica, dansul, arhitectura, mobilierul, textilele, imprimeurile, ornamentul etc. *)

Arhitectura a inventat forme — coloane, bolți, diverse volume şi raporturi de volume, — olăria a inventat amfora, craterul, oenochoe, lekyta, cupa etc. **), toate inexistente înainte în realitatea obiectivă; aşa cum muzica sau dansul au inventat forme de expresie specifice, care, chiar dacă au similitudini cu intonațiile graiului sau cu o anume ritmică a mişcărilor omului, reprezintă un limbaj artistic, original, net diferit de vorbire sau de mişcare şi gestică, un limbaj inexistent înainte.

A căuta în imaginea arhitecturală sau în cea muzicală, corespondențe directe cu realitatea, reproducerea ei mecanică, pare oricui imposibil. Accepția realismului muzicii sau a realismului arhitecturii în acest mod, mecanic, duce la aberații.

Cu toate că nu-şi găsesc « modelele » în realitatea obiectivă, astfel de opere de artă nu sînt însă lipsite de un bogat conținut ideologic-emoțional. Aşa, de pildă, olăria, mobilierul sau arhitectura — rezultat al unor activități complexe, răspunzînd atît unor nevoi materiale, cît şi unor nevoi spirituale ale oamenilor — exprimă artistic o gamă largă de idei şi sentimente. Dacă opera de arhitectură satisface anume

---

*) Intenționat nu încadrăm aceste arte în vreunul din nenumăratele sisteme de clasificare propuse pînă acum : arte expresive sau arte plastice, arte statice, spațiale, dinamice, temporale etc., deoarece socotim că nici una din aceste categorisiri nu sînt perfecte, creînd confuzii. Aşa, de pildă, o bună parte din esteticienii contemporani, de orientare marxist-leninistă, profesează următoarea împărțire : artele expresive — în care se includ arhitectura, ornamentul, multe arte aplicate, dansul, muzica etc. — şi artele plastice — în care se cuprind sculptura, pictura și grafica. În acest fel se contestă, de pildă, expresivitatea picturii, cum se contestă caracterul plastic, dansului sau arhitecturii ; ceea ce este eronat. Tot aşa, teatrul şi cinematograful sînt socotite în afara artelor expresive şi în afara celor plastice. Deşi plasticitatea şi expresivitatea sînt, evident, caractere de bază, esențiale, ale acestor domenii de creație.

**) E adevărat că în arhitectură sau în olărie putem găsi uneori (destul de rar de altfel) asemănări cu formele din natură : coloana troncconică, de la Cnossos, în Creta antică, pare să amintească trunchiul copacului înfipt cu vîrful în pămînt, fusul și capitelul unor coloane egiptene seamănă cu legăturile de popirus (ca nişte fascii) ce sprijineau anume sanctuare primitive, unele vase amintesc de forma tărtăcuțelor etc. Dar, pe de o parte, aceste eventuale inspirații din realitate — străvechi — nu înseamnă o reproducere a formelor din natură şi, pe de alta, majoritatea covîrşitoare din creațiile acestor arte sînt invenții ale omului, aporturi absolut originale : bolta, cupola, în nenumăratele lor variante — bolți în cruce, bolți stelate, cupole pe pandantivi etc., etc., — forma acoperişului în patru pante sau cel cu frontoane, feluritele volume — piramida, trapezoidul etc. ; şi chiar tipurile de construcții, rezultat al necesităților sociale, dar inexistente înainte în realitate : de la casa de locuit, pînă la teatru şi stadion.

cerințe materiale ale societății, ea exprimă totodată, în forme artistice, caracterul clădirii, atitudinea societății față de procesul de viață pe care-l adăpostește edificiul, ilustrînd în general ideologia și în particular concepțiile estetice dominante ale vremii.

Deși nu se inspiră din realitate în mod direct, și arhitectura și muzica poartă un mesaj artistic amplu, ca și pictura sau sculptura. Astfel de opere de artă pot sugera, de pildă, măreția puterii populare, biruința socialismului, bucuria vieții libere, caracterul grandios al științei ș.a.m.d. — idei și sentimente semnificative pentru o anume țară și o anume epocă. Muzica și dansul pot da unor momente lirice sau eroice, o expresie tot atît de puternică ca și poezia.

Dar, deși oglindesc — într-un mod complex, indirect — aspecte ale realității, aceste arte nu reproduc și nici nu transfigurează elemente concrete luate din realitate.

Un alt adevăr elementar, de care nu se ține seama îndeajuns, este acela că procesul de creație al altor arte, ce se inspiră, aparent, direct din realitate — ca pictura, sculptura, grafica sau cinematograful — nu este, în structura sa generală, cu nimic diferit de cel al artelor mai sus amintite. Deosebirile se află doar în specificul modalității expresive a fiecărei arte în parte; așa cum, dealtfel, există deosebiri și între arhitectură, muzică și dans.

Faptul că pictorul sau sculptorul contemplă direct realitatea, așezîndu-și șevaletul sau sela în fața modelului sau în fața « motivului », faptul că cineastul înregistrează imaginile chiar prin cameră — un procedeu optic mecanic — nu lipsește creația artistică de valențe proprii : nu o identifică cu imaginea contemplată.

În ultimă analiză, autonomia și valoarea expresivă a mijloacelor artistice — de la simplificare, exagerare sau simbol și pînă la sinteza compozițională, întreg ansamblul limbajului cuprins în sfera ficțiunii artistice — nu sînt cu nimic mai puțin hotărîtoare în pictură decît în dans, în film decît în muzică, în sculptură decît în arhitectură.

Urmărind evoluția istorică a artei constatăm întotdeauna existența unei prealabile elaborări intelectuale chiar și în manifestările ce par foarte apropiate de realitate : preconcepție care îl deosebește pe artist de ființele ce modifică și organizează formele materiei printr-o activitate instinctivă — castorul, albina, păianjenul — cît și de orice sistem mecanic, cît de perfect, de reproducere a imaginilor din natură.

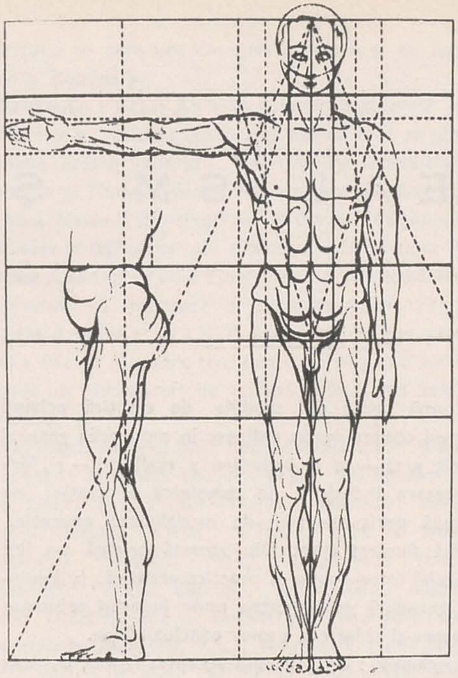
Observația lui Leonardo da Vinci că : « pictorul al cărui desen rezultă doar din deprinderea practică și judecata ochiului, fără a recurge la rațiune, nu este decît o oglindă care reflectă imaginea a ceea ce nu înțelege » — se confirmă în fața oricărui exemplu ales. Adevărul că arta este *una cosa mentale* se verifică începînd cu cele mai vechi manifestări plastice ale omului.

Pictura rupestră din paleoliticul superior, în pofida mobilului ei dominant « documentar », nu este nici pe departe, doar o reproducere a naturii, ci o grandioasă creație artistică. Imaginile animaliere de pe pereții grotei de la Altamira sau de pe cei ai peșterii din Lascaux — aceste străvechi sixtine — nu sînt doar portretele unor anumiți bizoni sau ale unor anumiți cai sălbateci : cu toate că, prin caracterul alert, spontan al imaginii, animalele par surprinse instantaneu și pictate alla prima.

Excepționala capacitate a pictorului-vînător de a simplifica, accentuînd esențialul, de a sugera doar prin cîteva trăsături de penel caracterele formei, mișcarea, particularitățile speciei, sexului și vîrstei animalului, demonstrează o îndelungată elaborare mentală a observației cinegetice, a cărei concluzie superioară este generalizarea. Imaginea animalului pictat capătă, ca o adevărată noțiune, caracter generalizator — « bizonul », « mamutul », « renul » — rezultat al contemplării active multimilenare a naturii și al elaborării mentale a acestor observații, de către sute de generații de artiști.

Proba materială ne-o oferă numeroasele repetiri de tipuri, corespunzînd perfect aceleiași « schițe de atelier », scrijelate pe o plăcuță de piatră. Așa, de pildă, există repetiri între unele imagini de bizoni de la Altamira și cele de la Font-de-Gaume, cu deosebirea că aci bizonul e întors spre stînga pe cînd la Altamira e întors spre dreapta; o « schiță » pe piatră găsită în grota din La Genière (Ain) este modelul identic reprodus la Font-de-Gaume, deci la o mare distanță de Ain, în Dordogne, și, foarte puțin transformat, mai departe, la Altamira, în Santander.

Această circulație la mare distanță a unor modele prestabilite, dovedește că existau adevărate « ateliere-școli », avînd ca material artistic un repertoriu de imagini, rezultat al unei străvechi elaborări și nicidecum al unei impresii surprinse pe viu. Poate cea mai elocventă dovadă, ne-o dă imaginea « cerbului care boncăluește », găsită în mai multe peșteri și care, la Limeuil, a rămas neterminată : pierzînd «tiparul », cel ce așternea pe perete imaginea, nu a

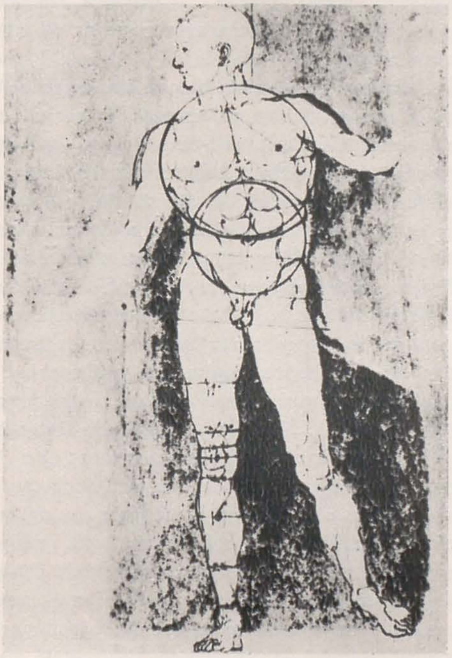


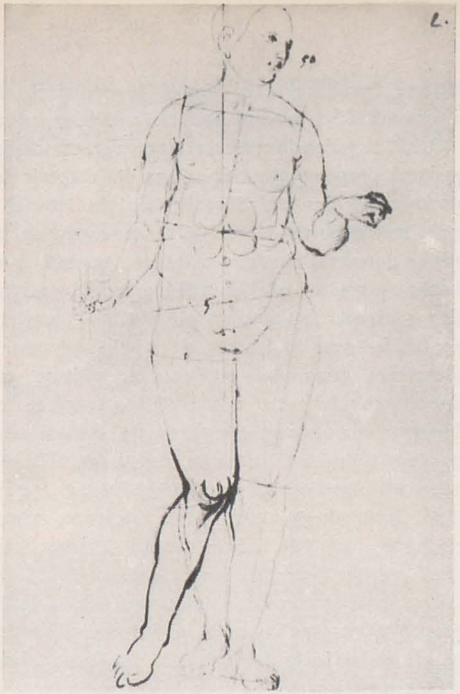
Proporția corpului, după «Secția de aur»

mai putut s-o ducă la bun sfîrșit, prin propriile cunoștințe.

Toate acestea demonstrează că omul primitiv ajunsese la FICȚIUNE ARTISTICĂ. Dar această ficțiune nu îndepărtează creația plastică de realitate ci, dimpotrivă, îi conferă valențe superioare, prin puterea de comunicare a adevărului; tot așa cum în procesul dezvoltării gîndirii, de la aceleași observații concrete, particulare, omul a ajuns la generalizare, la noțiuni abstracte : mod de cunoaștere a lumii înconjurătoare, superior observațiilor întîmplătoare, particulare.

Cu cîteva zeci de mii de ani mai tîrziu, istoria civilizației cunoștea un moment de culme, în cultura și arta greacă a secolului V î.e.n., moment a cărui valoare rezultă, mai ales, din orientarea ideologiei în general către « om, ca măsură a tuturor lucrurilor » : concepție ce se deosebea structural de teocratismul dominant în statele despotice orientale, în care totul se raporta la divinitate.





ALBRECHT DÜRER: Gravura a fost precedată de un savant calcul al proporţiilor

ALBRECHT DÜRER: Adam şi Eva

Aparent, grecii au tins la redarea cît mai fidelă a naturii în artă, spre deosebire de hieratismul şi geometrismul, tipic orientale, mergînd chiar pînă la a socoti conceptul de imitaţie — Mimesis — (Μεμησίσ) ca o trăsătură fundamentală a esteticii. Acest concept apare nu numai la Aristotel ci şi la Platon, ba încă mai categoric, căci el considera imitaţia chiar ca o lege a artei; deşi sistemul său filozofic este radical opus unei astfel de corespondenţe, directe, între frumos şi realitatea concretă.

În fapt însă, capodoperele artei greceşti ilustrează căutarea unui ideal al frumuseţii absolute pe calea canonului de proporţii, pe cea a perfectei simetrii şi a totalei generalizări. În pofida teoretizării acelui « Mimesis », sculptura grecească a secolului V î.e.n. este dominată de un canon de proporţii exprimat în raporturi matematice, concepţie de esenţă pitagoriană, avînd la bază, în ultimă analiză, un raţionament similar cu cel al misticii numerelor.

Sculptorul Polyclet din Argos, figură strălucită a sec. V î.e.n., este autorul unei lucrări de teorie a compoziţiei şi a proporţiilor, intitulată « Canon », teorie pe care a exemplificat-o într-un rondbos ce poartă acelaşi nume, Canon: o statuie de atlet, cunoscută în istoria artei sub denumirea de « Doryphoros » (purtătorul de lance).

În căutarea idealului de frumuseţe umană, Polyclet se serveşte de o unitate de măsură dedusă din dimensiunea curentă a degetului mijlociu al mîinii, unitate numită « dactylul » — modulus întrebuinţat cu mult înainte şi de egipteni — în funcţie de care stabileşte raporturi fixe de proporţie şi simetrie între absolut toate dimensiunile trupului omenesc. Polyclet subordonează frumuseţea, ţelul suprem al artei, « simetriei tuturor părţilor corpului, raportului acestor părţi între ele şi raportului fiecărei părţi faţă de întreg ». Concepţia sa, vestitul canon de şapte capete şi jumătate, respectînd şi traseul secţiunii de aur, a dominat cea mai mare parte a artei greceşti din veacul lui Pericles.

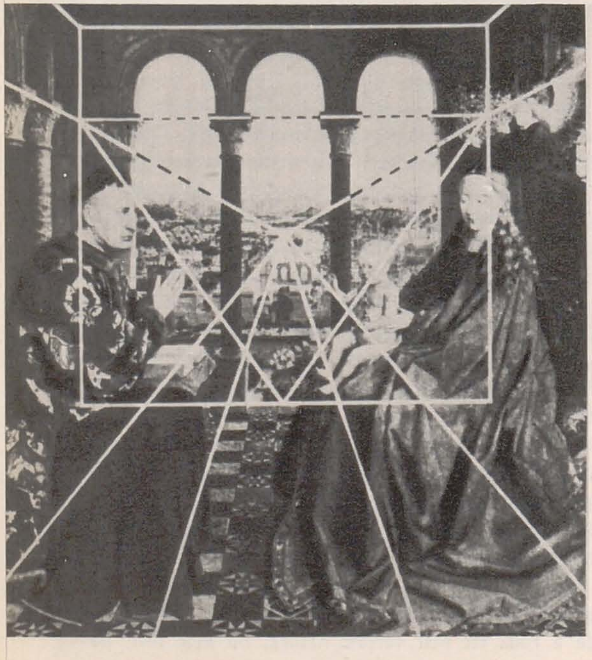
Fireşte că gîndirea artistică a lui Polyclet nu a fost un fenomen izolat în arta grecească a vremii. Căutarea frumuseţii în raporturi matematice caracterizează mai toată plastica heghemoniei ateniene. Arhitectura, de pildă, avea un sistem de măsurătoare în care unitatea, « modulus », era dedusă din aceleaşi raporturi ideale de proporţie ale corpului omenesc.

Căutarea frumuseţii ideale s-a ilustrat în arta clasică greacă şi printr-o adevărată tipizare a chipului — vestitul profil grec — care nu numai că nu reprezenta fizionomia caracteristică a unei anume individualităţi, dar nu exprima, de obicei, nici vreo trăsătură psihologică, cît de generalizată. Capetele sculptate în sec. V î.e.n. sînt, aproape fără excepţie, de o perfectă impasibilitate, amorfe, chiar atunci cînd trupul se află într-o deosebită tensiune: « Dyscobolul » lui Myron din Eleutheres, de pildă.

Aşadar, aparenţa sezisant realistă a sculpturii greceşti, corespunzînd de altfel tendinţei conştiente de a reda cît mai veridic natura, nu este nici pe

Replică antică, după un bust original al lui Pericles. O efigie cu caractere generalizatoare

JAN VAN EYCK: Schema compoziției « Madonei cardinalului Rollin »



departe rezultatul unei simple reproduceri, ci cel al unei rafinate şi savante elaborări artistice, prealabile.

Oricît ar părea de curios, sculptura grecească clasică, pe bună dreptate socotită ca una din treptele fundamentale ale dezvoltării realismului în istorie, este mult mai departe de realitatea concretă, decît, de pildă, portretul funerar egiptean, ramură a uneia dintre cele mai tipic hieratice arte din istorie. Pe cînd portretul sculptat al prințului Ka Aper *), cele ale lui Rahotep şi Nofret de la Meidum sau chiar portretele faraonului Kefren, au păstrat pentru eternitate trăsăturile caracteristice, perfect individualizate, ale unor anume personaje, statuile atleților greci (ce trebuiau să redea un anume om, învingătorul întrecerii olimpice) sau bustul unui Pericles, nu reprezintă decît imagini total generalizatoare; adevărate efigii ale unu tip socialmente definit: atletul, omul politic, filozoful, poetul etc.

Concepția grecească a canonului de simetrie şi proporție începînd cu cel al lui Polyclet şi continuînd cu cel al lui Lysip (care în sec. IV î.e.n. alungeşte silueta umană stabilind canonul de opt capete) avea să influențeze peste milenii arta europeană. Canonul de proporție al lui Leonardo (de opt capete), cel al lui Botticelli şi Michelangelo (opt jumătate — nouă capete) sau cel al lui Albrecht Dürer, de fapt preluări ale concepției antice greceşti, în spiritul Renaşterii, au înrîurit nu numai pe artiştii secolelor XV şi XVI, ci pe foarte mulți creatori europeni pînă tîrziu în secolul al XIX-lea.

Faptul că opera de artă, deşi legată de realitatea înconjurătoare, nu este niciodată o reproducere a naturii sau a obiectelor, se demonstrează şi prin nenumăratele elemente « concepute » anterior operei, cuprinse în sfera ficțiunii artistice: alegerea punctului de vedere, a schemei compoziționale, a registrului cromatic, întrebuințarea simbolului, a elementului fantastic etc. Fără îndoială însă că toți aceşti factori preconcepuți, nu sînt aleşi la întîmplare ci se subordonează necesității comunicării artistice, mesajului operei.

Dar « punctul de plecare al tabloului — cum spunea Bonnard — este o idee » şi nu observația întîmplătoare a unui aspect din realitate. Primordialitatea concepției artistice (noțiune în care se cuprinde, fireşte, educația, o îndelungată experiență de viață, de observație şi meditație, asupra realității înconjurătoare) în procesul de creație, este riguros verificabilă, fie că pictorul sau sculptorul este sau nu conştient de acest fapt.

Afirmația pictorului Bonnard: « În fața motivului, Cézanne avea o idee solidă despre ceea ce voia să facă şi nu lua din natură decît ceea ce se încadra în ideea sa... luînd lucrurile... conform concepției sale » *), este valabilă pentru un mare şir de artişti, din antichitate pînă azi.

În definitiv, nu există nici o deosebire de procedeu, între felul flagrant cum deformează, exagerînd, anatomia « mai mult decît realistul » Ingres — adăugînd vertebre în plus « Marei odalisce » de la Luvru sau umflînd nemăsurat gîtul lui Thetis (în « Jupiter şi Thetis » — Muzeul din Aix) — şi modul cum lungeşte Cézanne brațul « Băiatului cu jiletca albastră ».

Fireşte că deosebirea fundamentală între aceşti doi pictori se află, mai întîi, în mentalitatea epocii şi apoi în poziția generală față de lume a fiecăruia dintre ei! Dar despre aceasta vom mai vorbi.

Argumente pentru ceea ce tindem să demonstrăm ne serveşte, de pildă, chiar pictura unuia dintre întemeietorii realismului artistic european: Jan Van Eyck. Cîți dintre cei ce socotesc « Madona cardinalului Rollin » drept exemplu suprem de oglindire perfectă a realității în artă, remarcă aci convenția premeditată a întregii concepții, flagrantele derogări de la ceea ce poate percepe ochiul? Volumul camerei e construit într-o formă exact cubică, ce intră perfect în cadrul tabloului, iar punctul de fugă central, multiplică la nesfîrşit în adîncime spațiul. Concepția de o riguroasă geometrie a perspectivei centrale, nu-l opreşte pe Van Eyck de a trişa, prin introducerea mai multor puncte de vedere, prin rabateri de plane etc. Tot astfel, pictorul nu-şi pune măcar problema redării naturii autentice flamande, reprezentînd în ultimul plan al tabloului un peisaj tipic alpin, cu creste înzăpezite, imagine, fireşte, fantezistă pentru Flandra. (La fel avea să procedeze uneori şi Pieter Bruegel cel Bătrîn, cu un veac mai tîrziu). Fără a mai vorbi de convenția fundamentală a lucrării, ce constă din asocierea personajelor biblice, cu interiorul unei case patriciene flamande şi cu aspecte de oraş din secolul XV.

Fiecare nouă operă cercetată, cu competență şi discernămînt, ne demonstrează că oglindirea realității, chiar în artele ce par a-şi găsi modelele direct în natură, este un proces de o uriaşă complexitate, cu aspecte niciodată finite ca varietate şi mereu noi de la o

*) Cunoscut în istoria artei mai ales sub denumirea de « Şeic el beled » (primarul satului).

*) Citat după René Huyghe, « Dialogue avec le visible » Ed. Flammarion 1955.

epocă la alta, de la artist la artist. Exemplele sînt cu mult prea numeroase pentru a încerca aici fie chiar numai o selecționare pe categorii cît de mari.

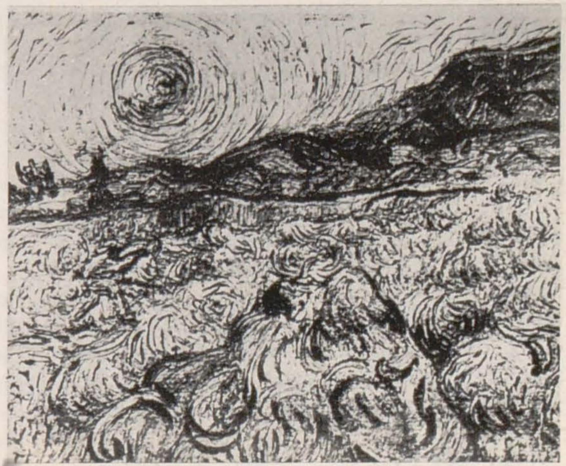
Am putea arăta, de pildă, că de la pictura pompeiană la Van Eyck sau la Correggio, « trompe l'oeil »-ul, una din modalitățile picturale ce pledează, aparent, perfect, pentru teza că arta reproduce realitatea, este în fapt o pură convenție; că expresia coloristică este întotdeauna neconformă cu natura, stînd în funcție de raporturile armonice, valorice și compoziționale ale operei, și ele, în ansamblu, stringent dependente de concepția generală diriguitoare și de filtrul cromatic ales, capabil să exprime mesajul artistului; că realitatea poate fi oglindită și prin intermediul fantasticului — ca în opera unui Grünewald, Bosch sau Goya — așa cum simbolul — ficțiune ab initio — poate exprima mult mai puternic un aspect al realității, decît cea mai exactă reproducere.

Am putea să cităm și povestirea lui Ilya Ehrenburg, în legătură cu negustorul african de statuete de fildeș: acesta vindea cu mare succes același tip de statuetă, un elefant de fildeș, într-o atitudine dinamică, în atac, operă a unui artist popular. După ce sculptorul executase un mare număr de piese, care se vînduseră repede, s-a întîmplat că un alt negustor, din Franța, voind să comande o cantitate oarecare din aceste statuete, să remarce « o greșală colosală » în execuție: colții elefantului erau cioppliți după o curbă exact inversă decît în realitate. Artistul popular s-a conformat acestei observații, rectificînd direcția colților, dar statueta nu a mai avut nici un succes: în expresia de mare dinamism pe care sculptorul o imprimase imaginii elefantului, direcția « greșită » a colților era punctul vizual esențial. Reprodusă conform realității, statueta își pierduse întreaga expresivitate.

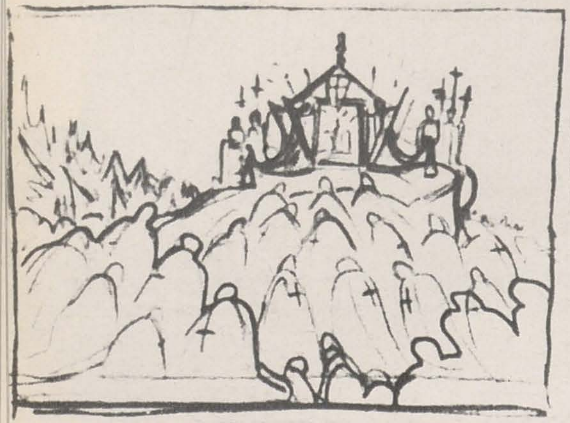
Pentru reafirmarea unor astfel de adevăruri elementare, filmul oferă un admirabil cîmp de cercetare. Aparent, înregistrarea imaginei cinematografice printr-un sistem optic-mecanic, exclude orice posibilitate de preconcepție sau de ficțiune. În mod obișnuit se și consideră că filmul este cea mai realistă artă, reproducînd direct natura, omul, obiectele. În fapt însă, cinematograful — ca, de altfel, în bună măsură și fotografia — se situează printre artele ce profesează, în cel mai înalt grad, ficțiunea. Mai mult decît atît: filmul, deși a preluat nenumărate procedee din artele plastice sau din teatru, are, prin specificul succesiunii cinematice, posibilități expresive proprii, uriașe, mai numeroase și mai variate decît orice altă artă de pînă azi. Spre a ne convinge, e deajuns să luăm în

Curtea Spitalului din St. Rémy — fotografie. Imaginea reală, plină de banalitate, care i-a servit lui Van Gogh ca stimulent pentru două capodopere ale picturii mondiale.

VAN GOGH: Curte, văzută din Spitalul din St. Rémy — desen 1889. Artistul transformă imaginea banală contemplată, dîndu-i o viață fulminantă.

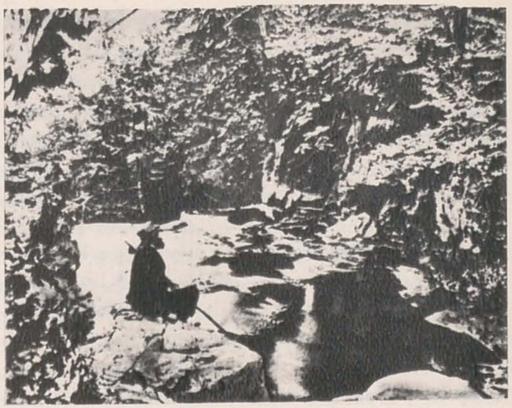


VAN GOGH: Cîmp de orz la St. Rémy — ulei 1889. Aceeași imagine, nu mai exprimă acum decît tumultul dramatic din sufletul artistului.



S. EISENSTEIN: Schiță pentru un cadru din filmul « Alexandru Nevski »

Cadrul realizat după desenul lui Eisenstein



« Compoziția » — noțiune în care *epoca* joacă un rol de seamă, își pune amprenta și în imaginea fotografică. Fotografia unui pîrîu, secolul XIX, seamănă perfect cu pictura lui Courbet.

considerație doar faptul că, în domeniul compoziției, cinematograful poate face combinații infinite: fiecare cadru este o compoziție, toate cadrele unei secvențe alcătuiesc o compoziție mai complexă, iar toate secvențele dau compoziția superioară, a întregului film.

Nemaivorbind despre « punctul de vedere al camerei » (în care intră și panoramicul), regia luminii, gros-planul și decupajul, în general, trucajele și filmările combinate etc., etc., sau magia foarfecii — montajul — precum și viitoarele posibilități încă necunoscute ale noilor arte cinematografice: de la cinemascop și panoramaric, pînă la « lanterna magică ».

Pentru a aminti doar cîteva dintre nenumăratele modalități de expresie specifice filmului, să ne oprim mai întîi la capacitatea de sugestie a unor chipuri imobile. Sub titlul « Eu văd că nu văd », marele teoretician și practician al filmului, Béla Balász *) povestește următoarele: « Expresivul actor japonez Sessue Hayakawa a jucat odată, în filmul mut, următoarea scenă: a fost prins de bandiți și legat, apoi dus lîngă soția lui, pe care Hayakawa o credea la adăpost sigur. Nu trebuia să arate că o cunoaște. De aceasta depindea viața amîndorora. Bandiții cu pistoalele îndreptate asupra lui, îi scrutează fața. O simplă umbră a gingășiei, a iubirii, a îngrijorării, a surprizei, a fricei, cel mai mic semn al zbuciumului său sufletesc l-ar trăda și l-ar ucide. Dar fața japonezului imobilă, fermă, ca o mască de fier, nu trădează nimic din ceea ce noi știm că simte. Totuși vedem ceva în jurul ochilor săi. N-am putea preciza ce anume. Dar vedem că nu vedem ceva! Citim printre trăsăturile imobile... microfizionomia fotografiei de prim-plan a făcut posibilă cea mai nuanțată mimică, al cărui joc este aproape imperceptibil. A apărut acea « față invizibilă » pe care o vede numai cel căruia i se adresează — și publicul din sală ».

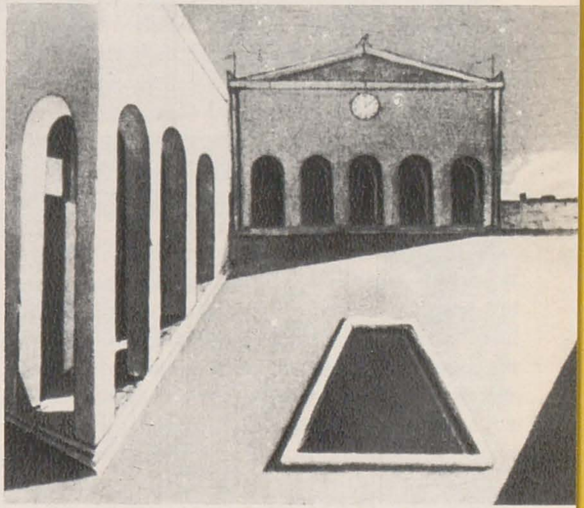
Una dintre cele mai puternice modalități de expresie, cea care stă la baza principalei ficțiuni cinematografice, este montajul. În anii filmului mut s-a făcut următoarea experiență: s-a reprodus pe multe sute de metri de peliculă, portretul actorului Ivan Mosjukin, în stare de relaxare absolută, lipsit de orice expresie, perfect impasibil. Această bandă a fost decupată în nenumărate bucăți foarte scurte și montată între diferite secvențe, ce reprezentau cele mai diferite acțiuni și stări sufletești. Astfel, banda gata montată, începea cu portretul lui Mosjukin: chipul nu exprima nimic, nici o stare sufletească, exact ca un om care ar dormi cu ochii deschiși. Filmul prezenta apoi o secvență lirică, plină de parfum primăvăratec: un cîmp înverzit, în soarele dimineții, la margine de crîng. Doi copii se joacă cu un mielușel, păsărelele sar din creangă în creangă, fluturii zboară, doi tineri îndrăgostiți se plimbă ținîndu-se de mînă printre copaci. Aici intervenea brusc foarfeca și montajul foarte scurt, de cîteva secunde, a aceluiași portret al lui Mosjukin. Acesta exprimă acum visarea, o blîndă fericire. Apoi, din nou foarfeca și începutul altei secvențe, dramatice: noapte de iarnă, viscol cumplit, un bătrîn cu traista în spate se luptă cu nămeții, mergînd către o lumină îndepărtată, probabil marginea unui sat unde și-ar putea găsi salvarea vieții. Omul e din ce în ce mai doborît de viscol și înghețat, o haită de lupi se apropie într-un ritm înebunitor, camera sare mereu de la omul care cade din ce în ce mai des, la goana turbată a lupilor. E momentul de maximă tensiune a secvenței. Foarfeca: din nou, același portret al lui Mosjukin pentru cîteva secunde. De

*) Béla Balász, « Arta Filmului » ESPLA. Buc. 1957.

GUSTAVE COURBET: Pîrîul acoperit — 1865

Arhitectură — fotografie din sec. XX de Lucien Vogel

GIORGIO DE CHIRICO: Plăcerile poetului — 1913



data aceasta, chipul impasibil al actorului exprimă deznădejdea, epuizarea, disperarea etc.

Deci, acelaşi portret lipsit de expresie, capătă prin influenţa secvenţelor succesive — deci prin compoziţie — rînd pe rînd, cele mai diverse, mai diametral opuse expresii. Faptul, perfect ştiinţific demonstrabil, pare miraculos şi comparabil cu efectul sticluţei de apă prezentată de hipnotizator unui şir de oameni care, fiecare, simte alt miros: gaz, parfum, vin etc.

Este vorba aici de influenţa pe care imaginile compuse static, ca în pictură, sau dinamic, ca în film, — o exercită una asupra alteia. Dacă în pictură culorile ce nu pot trăi în sine ci numai în relaţii reciproce (roşu lîngă galben dă o altă senzaţie cromatică decît roşu lîngă albastru), au putere de influenţare în raport cu alăturarea lor, cu mărimea suprafeţei lor, cu diferenţa de intensitate — dintre ele etc.; în film puterea de influenţare stă şi în raport cu lungimea secvenţei.

Tot aşa, un panou gri într-un decor de teatru îşi schimbă culoarea cînd e luminat de un reflector verde, după cum costumul actriţei nu poate fi conceput în afara culorilor scaunului pe care şade şi cele ale decorului pe care se proiectează, sau după cum un om mic, în teatru, pare mai mare dacă elementele din jur — mobilier, uşă, scaun — sînt subdimensionate.

Un alt exemplu, grăitor pentru puterea de expresie a montajului, ni-l dă tot Béla Balász *), sub titlul « Cînd foarfeca înşeală ». « Pe vremea cînd « Crucişătorul Potemkin » al lui Eisenstein înconjura lumea, o firmă scandinavă, ce voia să cumpere filmul, din pricina rigorilor cenzurii a « remontat » filmul, împotriva voinţei regizorului. S-a schimbat de fapt succesiunea secvenţelor, într-un singur loc. Filmul lui Eisenstein începe arătînd purtarea neomenoasă a ofiţerilor faţă de marinari: apoi, cei nemulţumiţi sînt condamnaţi la moarte. În ultima clipă, însă, plutonul de execuţie îşi întoarce armele împotriva ofiţerilor. Începe răscoala urmată de lupta pe bord şi în oraşul Odesa. Intervine flota ţaristă, pentru a înăbuşi răscoala, dar marinarii flotei înlesnesc salvarea crucişătorului rebel. Astfel se succed scenele din filmul original. După intervenţia foarfecelor scandinave, însă, succesiunea e alta: filmul începe cu răscoala. Nu-i vedem cauzele şi nici scena de mare efect a răscoalei plutonului de execuţie. Apoi filmul continuă neîntrerupt, pînă la apariţia flotei ţariste. Dar, nu se termină aci: în locul acesta se montează scena execuţiei luată de la începutul filmului original. Acum îi vedem pe răsculaţi tremurînd în faţa ţevilor de puşcă, ca rezultat al restabilirii ordinei de către flota ţaristă. Amiralul comandă acum « foc » şi astfel se termină filmul. Nu ni se mai arată că plutonul a refuzat să execute comanda. Adică, a fost o răscoală pe vas, dar ofiţerii au restabilit ordinea şi vinovaţii şi-au primit pedeapsa meritată, spre mulţumirea cenzurii scandinave. Astfel, cel mai revoluţionar film a devenit un film contrarevoluţionar, fără să fi trebuit să se schimbe imaginile sau titlurile. Numai montajul s-a schimbat. Totul a fost doar opera foarfecei ».

Ficţiunea artistică, cinematografică, este prezentă în fiecare cadru şi element al cadrului. Un actor înalt poate apare mai scund, sau invers, în funcţie de unghiul pe care îl priveşte camera, de felul cum e luminat, îmbrăcat şi aşezat în cadru. O actriţă care pe stradă ne pare o figură oarecare, poate fi în film

*) Béla Balázs, « Arta filmului » ESPLA. Buc. 1957.

(urmare în pag. 571)

S I M E Z E

LIDIA NANCUINSCHI

Expoziția Lidiei Nancuinschi vădește un amestec de atitudine robustă în fața vieții, de stenică afirmare, dar și tendința de contemplație delicată. Însă, ceea ce este esențial, elementul contemplativ sau fantezist nu are nici o umbră de manierism. Acest fapt lămurește autenticitatea participării sufletești la compoziții cu teme istorice deosebit de semnificative, expuse în trecut, precum « Eroii de la 1848 » (1960) sau « Grivița 1933 » (1963) și altele.

În această primă expoziție personală se vădesc și în naturile moarte și în flori, ingeniozitatea punerii în pagină, și, adesea, o siguranță a desenului care — lucru prețios — chiar în transpuneri foarte libere nu poate fi tăgăduită. O retină exersată deosebește, dincolo de această transpunere mai mult sau mai puțin « atmosferică » (ca să folosim o noțiune mult prea curentă astăzi, tocmai pentru că e polivalentă), adică dincolo de libera subliniere a expresivității imaginii, limpezimea structurilor realului. Nici o clipă calitățile plastice ale concretului, și mai ales valențele sugestive ale mișcării — fie individuală, fie în ansamblul compozițional, — nu sînt escamotate. Se realizează doar o transpunere liberă, uneori prea liberă, a volumelor, respectîndu-se, subliniindu-se chiar, mesajul emoțional al imaginii. Fără urmă de sentimentalism, însă.

Există totuși lucrări ca « Întoarcerea de la tîrg » care, deși figurează pe locul de cinste în expoziție, nu pare îndestulător rezolvată. Nici fundalul cu cei trei motocicliști, nici raportul dintre primul și al doilea plan, dintre cele două țărănci, dintre care prima e văzută pe jumătate, nu sînt satisfăcător echilibrate. Mai mult chiar, coordonarea elementelor rămîne, deși bine intenționată, oarecum abstractă; ritmurile tonurilor deschise — după cum putem distinge mai bine în fotografia alb-negru, — rămîn ușor schematice. Țăranca fixată exact în centrul tabloului, despicîndu-l în atitudinea ei ușor hieratică, rămîne și ea oarecum suspendată în aer. Încă mai discutabile apar în acest tablou contururile de o fluentă luminozitate exagerată, din jurul mîinii care ține vasul purtat pe cap. Intenția de a monumentaliza este susținută de tendința firească a artistei, care izbutește adesea să înnobilize imaginea. Dar bunele intenții, fără acoperirea metalului prețios al studiului perseverent, mai ales în compoziții, nu sînt întotdeauna îndestulătoare.

Dacă sublinierea expresivității poate fi ajustată, fecundată chiar, din experiențele complexe ale unui anumit expresionism neostentativ, neartificial, totuși se impune cea mai riguroasă prudență în asemenea împrejurări.

Posibilitățile de asimilație valabilă în viziunea Lidiei Nancuinschi sînt certe, și merită simpatia noastră. Este necesar însă un plus de confruntare « sur le motif », cum ar fi spus Cézanne. Cînd acest studiu există, se ajunge la realizări de o netăgăduită forță de sugestie, de o captivantă prospețime, ca în « Nudul » (de proporții mai mari). Aici, vibrația tonurilor sugerează un fel de palpitație a cromatismului fluent, care evocă ceva din însăși căldura carnației vii, și, prin aceasta, înfiripă un fel de cîntec discret, de o certă poezie, cuprinzînd tainic însăși semnificațiile vieții. Tema prezintă destule dificultăți, în bună măsură rezolvate în lumina unei viziuni picturale moderne. Unduirea liniilor, discretele elemente de arabesc, justețea poziției trupului (mai puțin a capului), — sînt remarcabile. Și mai remarcabil este faptul că, pornind de la un asemenea subiect, artista izbutește să poetizeze cu accente inedite bogăția biologică și monumentalitatea, — într-o construire ușor piramidală, — a unui trup femeiesc planturos, de o rară liniște interioară, sublimînd senzualitatea transpunerii de o stenică poezie.

Și stilizarea din tabloul cu flori « regina nopții » este valabilă. Elocvența tonurilor de galben nu e lipsită de farmec. Deși, avînd elemente de certă expresivitate, « Natura moartă cu căpșuni » revelează o anumită frustețe, un anumit schematism, dovedind că asimilația unei viziuni cu sublinieri moderniste nu este totdeauna suficientă.

Actuala treaptă în evoluția artistei poate fi bine urmărită în lucrarea de proporții mai mari « Copiii ». În această lucrare doi copii sînt surprinși în atitudini și caracterizați prin trăsături ale figurii foarte tipice

LIDIA NANCUINSCHI: Întoarcerea de la tîrg — ulei

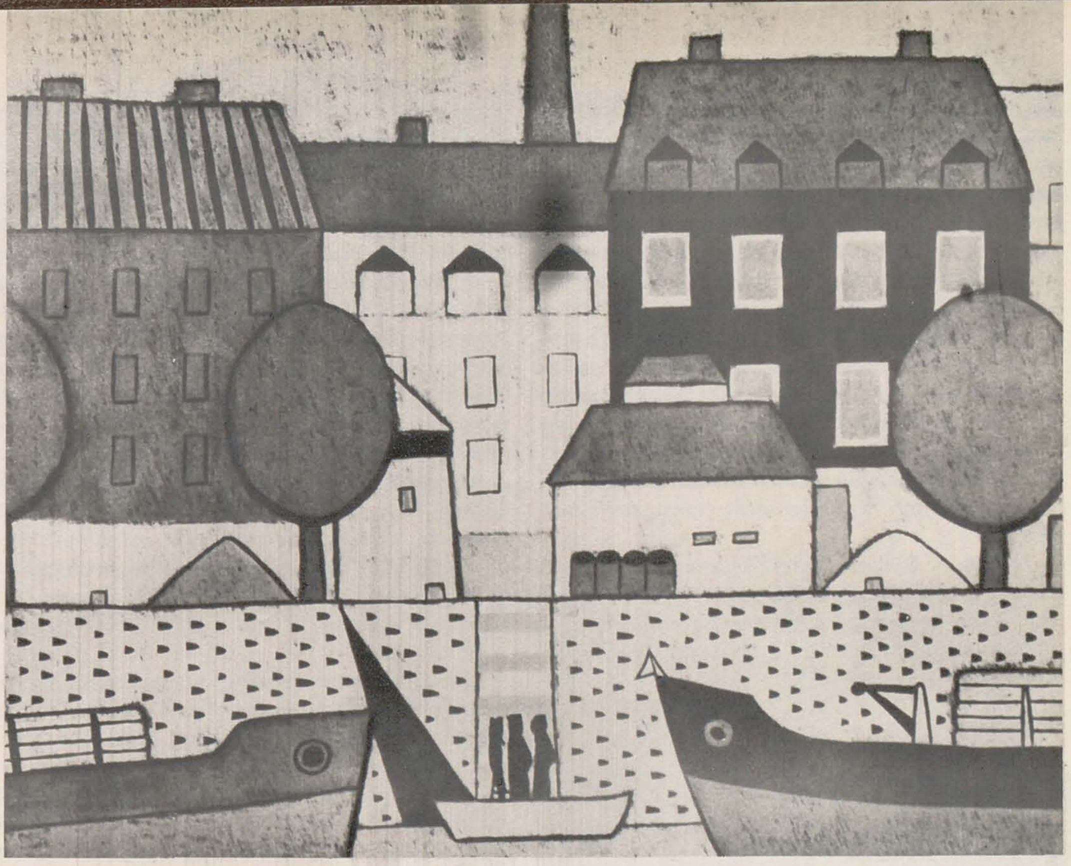
şi de un pitoresc plin de farmec. Ceilalţi copii însă sînt văzuţi din ce în ce mai sumar, ajungîndu-se chiar la înseilări schematice, la improvizaţii discutabile.

În « Hora », certele daruri de sezisare a mişcării şi siguranţa desenului pot fi surprinse cu îndestulătoare satisfacţie, ca şi în portretul « Elevei ».

Dar în portretul « Fruntaşei », nici studiul mîinilor nu este susţinut, nici atitudinea nu este prea fericit găsită, nici excesivele pete din obrajii bucălaţi nu izbutesc să fie pictural convingătoare.

Precum spuneam, aşadar, această expoziţie consemnează valoroasa afirmaţie a unui talent onest, a unui spirit deschis faţă de finalităţile şi valenţele picturii moderne. Trebuieşte însă ca, libertăţii de transpunere a imaginilor, libertate plină de farmec delicat şi stenic în acelaşi timp, uneori să-i corespundă un studiu îndustulător. Numai aceasta va îngădui acea evoluţie organică, către care artista tinde cu sinceritate, precum spuneam mai sus, izbutind să ducă mai departe asimilarea tot mai autentică a unei viziuni picturale, vii şi echilibrate, cu adevărat contemporană.

N. ARGINTESCU-AMZA



CORNELIU PETRESCU: Case în portul Brăila — gravură în lemn colorată

CORNELIU PETRESCU

Cu prima sa expoziţie personală, graficianul Corneliu Petrescu izbuteşte să închege un ansamblu de imagini ce atestă că ne aflăm în faţa unei munci creatoare preţioase, în plină maturizare.

Sensibilitatea cu care se dăruieşte, mai ales în peisaje, preocupările de cert nivel intelectual al unui « constructivism » tineresc, ingenios şi îndeobşte bine cumpănit, certa vibraţie omenească, accentul sufletesc de confesiune discretă dar mai totdeauna caldă, — iată o zestre creatoare ce făgăduieşte o tot mai satisfăcătoare evoluţie. Adîncirea viziunii personale, tot mai coerenta coordonare a limbajului expresiv, ritmul accentelor, progresiva simplificare elegantă, dar sobră, toate dovedesc că pe calea aceasta a transpunerii contemporane a realităţii în grăitoare imagini rafinate şi stenice, artistul păşeşte fără şovăieli.

Corneliu Petrescu vădeşte siguranţa liniei în justa conturare a volumelor, şi din ce în ce mai certă echilibrare într-un bidimensional mai mult sau mai puţin decorativ. Dar dincolo de asemenea caracteristici, dînsul păstrează în grafică, imagini, vibranţe încărcate de substanţa umană, pentru că graficianul posedă o retină de pictor autentic şi o sensibilitate de cuceritoare căldură, fără urmă de patetism ieftin. Chiar linia în alb, şi chiar în desenele cu fond stins sau neutral de agreabile tonalităţi surde, stăruie ceva din vibraţia picturalului propriu-zis. Să mai adăugăm că, deşi ponderat construită, imaginea prezintă adesea un delicat ritm cromatic dansant, care fără să ajungă la dezinvolturi exclamative factice, nu este lipsit de o anumită vervă, cu uşoare nuanţe de pitoresc şi poate chiar de tainic umor.

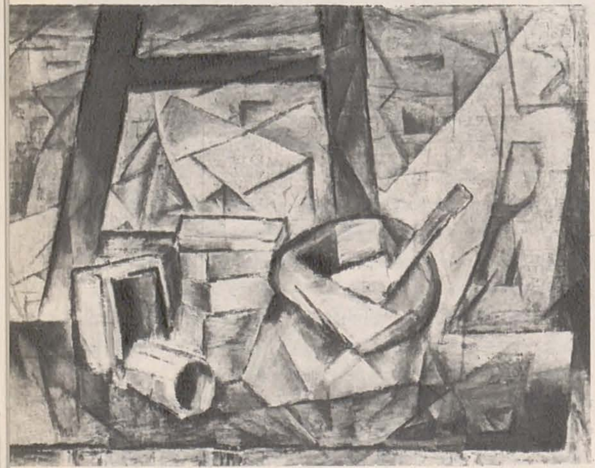
Un « Peisaj de iarnă » are tocmai aceste surde tonalităţi de verde, în contrast jucăuş cu albul zăpezilor de vată aşternute pe acoperişuri, şi cu griul stins al cerului, dialogînd cu ritmicele coşuri în ocru, imagine în care se închează ceva de joc copilăresc, nu departe de un manierism agreabil ce l-a pîndit uneori, în trecut, pe artist. Dar în « Peisaj din Galaţi », remarcabil construit, substratul de joc de cuburi contrastante, izbuteşte să păstreze întreaga bogăţie de sugestie a priveliştii portuare, cu adnotaţii esenţiale de utilaj tehnic — macarale puternice, coşuri profilate pe cer, vase multicolore etc. În « Macara din port », imaginea portului subliniază pitorescul meridional, luminozitatea înviorătoare, iar substratul de joc al cuburilor colorate realizează tocmai acea vervă cu nuanţe de umor discret, semnalată mai sus. Dialogurile dintre tonurile reci şi totuşi vibrante şi sonorităţile de galben învăluitor, siluetarea ovoidală a capacilor, simetric coordonată, direct, fără ocolişuri, simetrie care subliniază o anumită frontalitate a imaginii, transpusă în bidimensional aproape cu totul, simetria pendulantă a celor doi nori geometrizaţi în cele două colţuri ale tabloului, iată elemente care izbutesc să vădească chipul în care consecvenţa construcţiei compoziţionale nu cade în rigiditate schematică. Urme de schematism există într-o altă serie de lucrări, ca de pildă « Peisaj în centrul oraşului », « Natură moartă cu brad » şi mai ales în « Autoportret ». Acesta, deşi interesant ca intenţii, apare discutabil ca realizare (vezi monotonia tonurilor de ocru-gălbui, contrastul aproape mecanic de roşu-verde albăstrui, infantilizarea şarjată a capului, încît elementele tipizate ale unui facies meridional capătă rigidităţi

de galbenă figură extrem-orientală, unghiulare brutală etc.). Influențele Dobrian, vădite fecund în « Stradă toamna », aici duc la artificializări. Chiar dacă aceste influențe nu au fost niciodată servile, o ușoară primejdie de artificializare îl pîndește pe artist în anumite lucrări. Încercînd să ocolească riscurile pitorescului agreabil și subtilitățile manieriste (vezi « Peștii » și unele desene mai vechi), cu vagi suprapuneri simultaneiste, de pildă, graficianul, care este un rafinat, tributar și preocupărilor sale de om de știință, lucrînd în laborator ca medic, — este obsedat de rolul cerebralității în echilibrarea imaginii. Dar controlul sec al ansamblului compozițional, caracterul prea « logic » al construcției poate dăuna expresivității spontane, mesajului uman direct, confesiunii intime.

Trebuie să sublinem faptul că unele lucrări, atunci cînd pitorescul agreabil este depășit, și logica constructivistă nu ajunge la schematism, afirmă existența accentului inedit, chiar în această primă expoziție

(urmare în pag. 573)

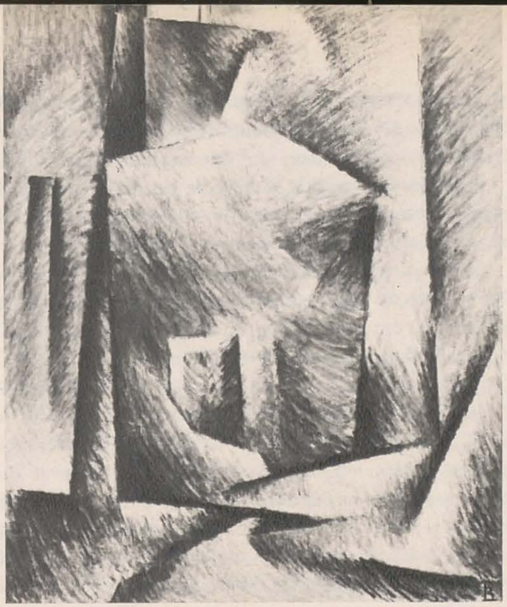
1



LUDOVIC BOROŞ ŞI MIHAI HOREA

Doi transilvăneni, pictori talentați ai tinerei generații, Ludovic Boroș și Mihai Horea, cu studii — unul la Cluj, celălalt la București, stabiliți în prezent — unul la Brașov, celălalt la Constanța, au deschis împreună prima lor expoziție personală la București, una din manifestările interesante ale sezonului (Galeriile Magheru, septembrie 1964). Expoziția a stîrnit discuții, a cîștigat adeziuni, dar a și contrariat în același timp. Reacțiile contradictorii se datoresc, cred, nu atît facturii aparent îndrăznețe a picturii celor doi, cît faptului că expoziția a cuprins, pe lîngă un număr mare de lucrări definitorii pentru o etapă în creația artiștilor, cîteva lucrări mai vechi, izolate în ansamblu, prea puțin semnificative pentru demonstrarea evoluției creației, precum și cîteva experimente doar de laborator, de asemeni neconcludente și, pentru privitorul neavizat, derutante, ca să nu spunem inaccesibile. Pictura lui Boroș și Horea nu este uluitor de nouă: răspunde unor întrebări, contemporane pe plan universal, cu privire la rostul artei, și formulează soluții sau propuneri de soluții pe care le-am întîlnit frecvent în grafica noastră contemporană, elaborate, evident, conform legilor graficii de șevalet (de la Kazar și Perahim la Octav Grigorescu și Stan Done); le-am întîlnit, de asemeni, în mai mică măsură, e adevărat, în arta noastră decorativ-monumentală.

Boroș și Horea se dezvoltă pe linia tradiției picturii realiste romînești, dar încearcă să acorde rațiunii creditul acordat îndeobște sensibilității. De aceea vor fi mai apropiați de Iser și Phoebus, de pildă, decît de Pallady, Petrașcu, Ghiață, Ciucurencu. Vor fi mai cu seamă apropiați de Mattis Teutsch, meșterul brașovean care le-a îndrumat pașii și gîndurile timp de vreo cinci ani, în deceniul trecut. De la el au învățat rigurozitatea matematică a compunerii unei imagini artistice, compunere care să înceapă cu stabilirea dimensiunilor tabloului în funcție de ideea fundamentală, și să se termine cu ultima tușă ce are rostul bine definit în orchestrația ansamblului. La baza procesului de creație stă o logică stringentă, care face ca imaginea să capete forță de generalizare și de cunoaștere, dar prin capacitatea ei de a evoca și emoționa. Au aceste calități « Însămînțarea » (premiată la expoziția tineretului din 1963) sau « Munca în grădină » de Boroș (ca și a sa « Brigadă agricolă », prezentată la regionala Brașov 1964), « Revoltă în port » (schița compoziției din regionala Constanța 1964) sau compozițiile cu portrete colective de Horea. Artiștii sînt distincți ca personalitate, folosesc și palete diferite, conform sensibilității fiecăruia. Au însă aceeași viziune, concepție artistică și metodă de lucru. Iar rigurozitatea construcției compoziționale și realizarea acesteia prin economie de mijloace, comune amîndurora, sînt impresionante. De aceea mi se pare logic a vorbi despre amîndoi concomitent. Cei doi pictori parcă aplică în plastică un aforism al



2

lui Lucian Blaga, cu privire la poezie: « ceea ce se poate spune implicit, să nu se spună explicit ». O invitație la simplu, la esențial, la metaforă. O invitație care indică posibilități, mari posibilități, dar nu asigură și realizarea lor. Pictura celor doi tineri demonstrează practic acest lucru. « Portretul compoziție » de Horea (cu interesantele variante care au dus la concluzia finală) respiră noblețe și te introduce într-un univers uman bogat. Peisajele lui, ca acel « Răsărit la mare », vădesc preocuparea de a fixa artistic ceea ce este esențial într-un moment din scurgerea timpului în înfățișările priveliștilor care i-au îndemnat pe impresioniști odinioară să fixeze farmecul aparenței. La fel sînt și multe peisaje ale lui Boroș, ca « Peisaj cu cele patru anotimpuri », de pildă. La fel este « Coloana » acestuia, încercare de a exprima pictural efectul « Coloanei nesfîrșite » a lui Brâncuși, asupra privitorului care o contemplă. Dar, una din compozițiile lui Horea — înlănțuire cromatică de forme geometrice, sau « Soarele în patrat » de Boroș — un fel de quadratură plastică a cercului (lucrările sînt reproduse pe copertele cataloagelor), care ori nu au mesaj, ori (din cîte am discutat cu autorii) îl au însă atît de ascuns încît nu poate fi descifrat, arată că nu tot ceea ce este sau se argumentează a fi « implicit », poate fi și « transmis ». În pictură, ca și în muzică, utilizarea numai a formulei matematice nu e suficientă, chiar dacă, și mai ales dacă rezultatul se adresează intelectului în primul rînd. De aceea, unele lucrări expuse le socotim experimente de laborator, care, dacă nu au umbrit ansamblul expoziției, au stîrnit

contrarietăți. Dar, poate, e preferabilă o expoziție în jurul căreia se discută, unei expoziții care nu are nimic de spus.

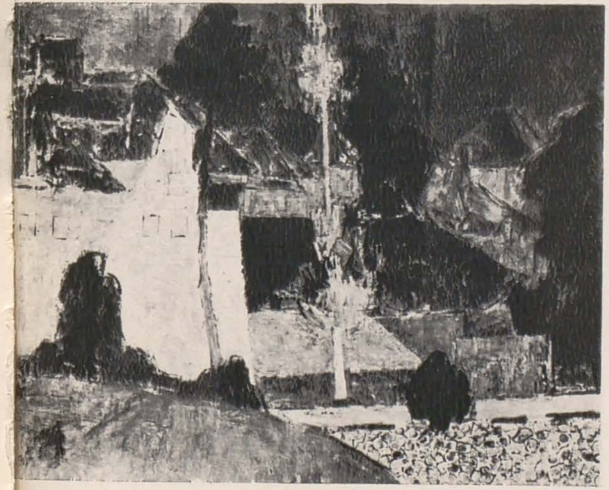
HORIA HORȘIA

GHEORGHE RĂDUCANU

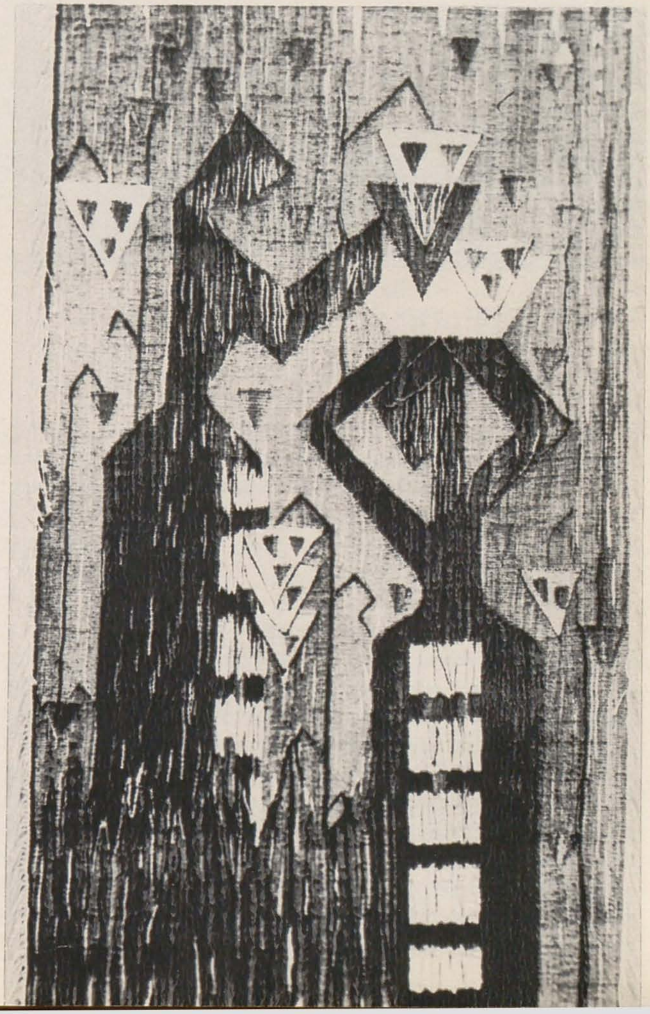
Există în arta tinerilor două feluri de preocupări — obsesie a stilului. Unul vizează aspectul spectaculos și ineditul adeseori epigon al formelor și mijloacelor de expresie. Mai rar tinerii optează pentru cealaltă formă — modestă și sinceră — la nivelul posibilităților lor exacte. Dat fiindcă nu se poate lua întotdeauna ca măsură a talentului inventivitatea mijloacelor de expresie, pulsul creației este mai ușor definibil în registrul realității imediate. Aici competiția este cu adevărat pasionantă pentru că presupune invenția unui subtext sistematic, o concepție în interiorul unor realități cunoscute.

Perceperea senzorială a realității poată să pară — raportată la interpretarea ei rațională — depășită. judecată în sine, ea nu poate decît concura cu scopul propus și în acest caz calitățile unei asemenea picturi rămîn în picioare oricum. Gheorghe Răducanu exprimă și se exprimă în registrul liricii cromatice, folosind natura ca singur mobil al artei sale. Peisajele sînt mărturii exacte ale unei stări afective declanșate de un moment al realității. Iarna sau vara, case noi sau vechi, strada sau școala nouă sînt motive pe care pictorul le observă și le transpune pe pînză cu căldură. La fel, florile și naturile statice ne apropie de structura artistului pentru care observația rămîne singurul mijloc de autocontrol. Compoziția tabloului este de o mare simplitate echilibrată; sobră, eludată de amănunte care să distragă atenția. Cromatica reținută este în concordanță cu sugestia declanșată de schema compozițională. Există o prospețime a tușelor de culoare rimînd cu sentimentul de investigație spontană, de suflu transpus imediat, un suflu lipsit de retorică, urmărit într-o continuitate de concepție. Cu toate acestea griurile sale și în general paleta dau un aer de timiditate lucrărilor, portretele țin prea mult de domeniul ilustrativului și uneori, din cauza lipsei de accente, lucrările pierd din robustețe. Este o pictură de investigație a micii dimensiuni, o poetică lipsită de elocvența discursivă, restrînsă la frumusețea vizuală a fragmentului de tablou. În sensul acesta am fi așteptat poate mai multă decizie și selecție a sentimentelor. Pictorul riscă să cadă în extrema clorotică a unei arte devitalizate, pentru că drumul parcurs de el nu este nou și din această

3



4

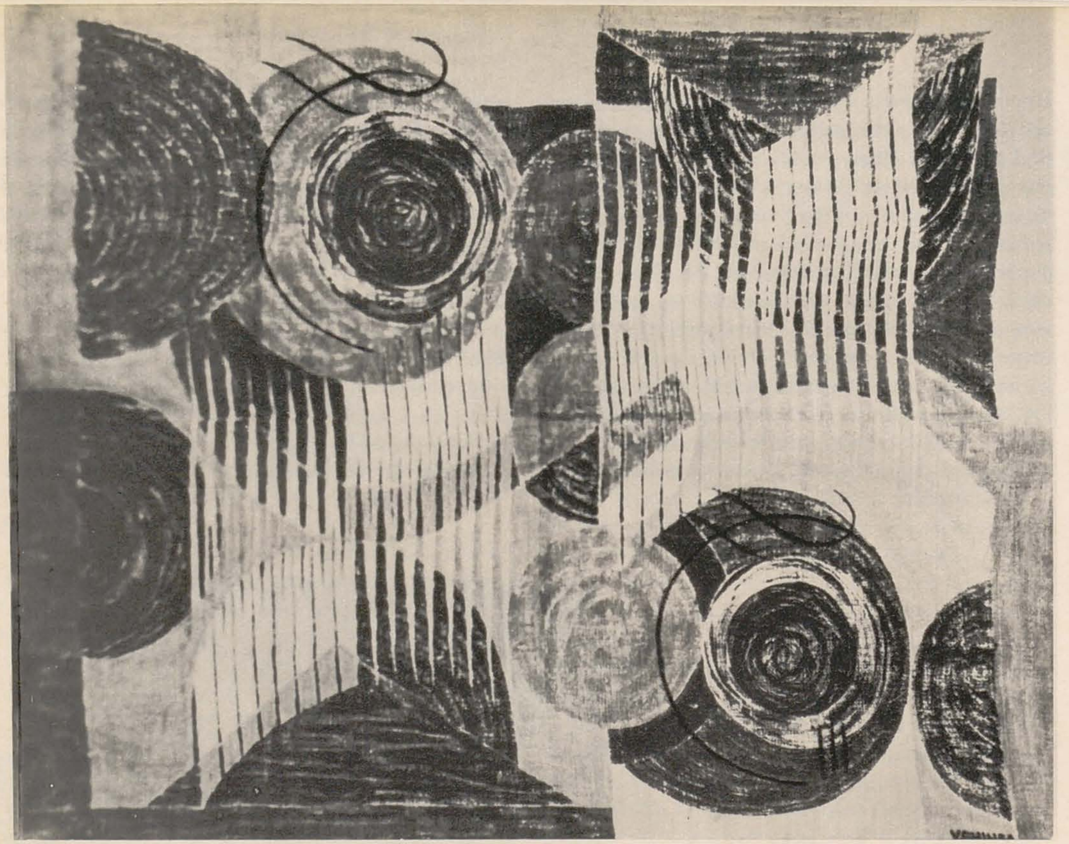


1. MIHAI HOREA: Natură statică — ulei

2. LUDOVIC BOROȘ: Cimentul — ulei

3. GHEORGHE RĂDUCANU: Peisaj de iarnă — ulei

4. VALENTINA GHINEA: Cules de struguri—țesătură în rafie



VALENTINA GHINEA: Muzica — panou decorativ (imprimeu)

pricină devine din ce în ce mai pretențios. Considerînd asimilată etapa parcursă, Gheorghe Răducanu își poate afirma cu mai mult curaj afectivitatea.

ILEANA BRATU

VALENTINA GHINEA

« Întotdeauna mă apropii cu emoție de masa de lucru » — mărturisește sfielnică Valentina Ghinea, în catalogul primei sale expoziții personale. Această succintă confesiune artistică nu ne-ar fi reținut, dacă exponatele sale de artă decorativă n-ar fi reușit să încorporeze o frămîntare creatoare sinceră, o încercare de a acorda imprimeul textil și țesătura cu exigențele sensibilității contemporane și caracteristicile arhitecturii de interior moderne.

Varietatea exponatelor — (panouri decorative, draperii, țesături în rafie, metraje vestimentare) — diversitatea tehnicilor de imprimare (gravură în linoleum, imprimare cu sita sau direct cu pensula, tehnica « batic »), experimentarea posibilităților de expresie a unei game largi de materiale (catifea, mătase, pînză de sac, rips de in, rafie etc.) au contribuit la reușita acestei expoziții de artă decorativă, la conturarea originalității unei decoratoare pe care o cunoscusem puțin, doar din sporadice participări la diferitele manifestări colective.

Potențele creatoare ale artistei mi s-au părut actualizate cel mai deplin în panourile decorative « Noaptea » și « Muzică », izbutite nu numai ca efect cromatic, ci și ca o elaborare constructivă mai cerebrală, ca o încercare sintetizatoare cu rezonanțe mai ample. « Noaptea » — organizată cromatic, pe patru tonuri de albastru, galben și negru — este o nocturnă citadină, geometrizată fără ostentație, cu o margine neagră (un negru difuzat, ca să se poată percepe albastrul fondului), care amintește chenarul covorului nostru. Prin întreaga lui construcție grafică, susținută și de felul cum este distribuită culoarea, panoul « Muzica » sugerează propagarea undelor sonore: linia șerpuitoare din centru este amplificată de rotundurile mari de culoare și echilibrată de verticalitatea petelor mici. Și « Noaptea », și « Muzica » includ un efort de gîndire, o străduință de a provoca o emoție superioară simplului arabesc cromatic. Aceleași tendințe îi datorăm, desigur, și panoul « Zeci de blocuri », cu efecte de vitrou, prin coloritul său intens și separarea petelor de culoare cu puternice dungi negre. Panoul e compus pe contrastul dintre orizontalitatea caselor mici, înghesuite, colorate mai sobru, de la baza imprimeului, și verticalitatea blocurilor aerate, luminoase, puternic colorate. Astfel de lucrări își pot găsi o destinație foarte nimerită în holurile unor instituții, după cum panourile « Iarna », « Toamna », « Livadă cu meri », prin plăcuta lor picturalitate, prin poezia lor delicată, ar rima foarte potrivit cu echipamentul unei locuințe moderne.

În cîteva imprimeuri și țesături regăsim o preocupare mai veche a Valentinei Ghinea — aceea de a valorifica tradițiile artei noastre populare. Cele mai reușite sînt draperiile și țesăturile în rafie, în care a preluat și filtrat prin propria-i sensibilitate cîteva din motivele specifice covorului maramureșan sau prețioasele sale tonuri ruginii.

Preocupată de colaborarea cu industria, artista a conceput două draperii-prototipuri cu motive arheologice (necropola Cîrna), imprimate cu un sistem ce se poate reproduce în serie mare: una cu accente de negru, pe fond de roșuri, alta cu accente de roșu, pe fond verde-brun; ele, prin coloritul lor plin de vioiciune, creează o atmosferă stenică.

Dintre lucrările executate în rafie cu punct de tapiserie, « Cules de struguri » se distinge printr-o frumoasă stilizare, ca și prin rafinatele verzuri-oliv și griuri cu ape violacee.

Gîndindu-și piesele cu destinație precisă, artista a conceput pentru camerele prea însorite ale copiilor o draperie în care apar risipite ritmic, pe un fond violet intens, căsuțe colorate în verde și albastru și sori galbeni.

Mai comune ne-au părut cîteva din metrajele vestimentare, excepție făcînd mătasea pentru rochi cu motivul acvariumului. Transparențele acuarelate pe care artista le-a obținut în imprimeurile pe catifea ne fac să regretăm că nu ne-a oferit un sortiment mai bogat și în ce privește moda vestimentară.

OLGA BUȘNEAG

POP-ART SAU NON-ARTĂ?

ANA-MARIA CORDESCU

După opinia criticului englez Lawrance Alloway — de altfel şi născocitorul acestui termen, — « pop-art »-ul reprezintă în arta americană « tot ce poate fi mai nou ». Pop-artists » (artişti populari) sînt denumiţi artiştii care utilizează în creaţia lor obiecte adevărate.

Aruncînd o scurtă privire asupra artei contemporane americane după prima jumătate a celui de al cincilea deceniu, ne putem da seama, într-o oarecare măsură, de cauzele care au determinat apariţia acestui curent.

Expresionismul abstract american, care se manifestă după 1945, considerat ca fenomen de natură pur indigenă, divers ca modalităţi de expresie, are drept ţel comun plăsmuirea unui nou şi complex univers de senzaţii, aducînd pe prim plan sugestivul şi mai cu seamă expresivul.

Cele două tendinţe apărute pe terenul expresionismului abstract, s-au detaşat ulterior de acesta, ducînd una spre căutarea unui nou limbaj simbolic, cealaltă fiind ca o reacţie împotriva non-figurativului, figurativul în acest caz neavînd accepţia pe care i-o dăm noţiunii, în sensul creării unei imagini picturale cu ajutorul unor elemente figurale, ci însemnînd înglobarea de obiecte reale în opera de artă.

Astfel, pictura iese din ramele sale specifice şi tradiţionale în acelaşi timp şi se îmbină cu sculptura, devenind tridimensională, iar cadrul este părăsit. De aici şi dificultatea de a-i numi pictori pe acei ce o practică.

Iniţiatorul acestei mişcări este Robert Rauschenberg. Experienţa sa a avut un mare răsunet, şi a fost preluată şi continuată de artişti dintr-o generaţie mai tînără, consideraţi drept adevăraţii exponenţi ai pop-art-ului.

Pentru Rauschenberg, orice fel de material — obiecte uzuale — conţine potenţe artistice. Lucruri de obicei comune, inutile sau lipsite de calităţi artistice, în concepţia sa pot căpăta valoare estetică. Obiectele îşi pierd vechea lor identitate şi primesc noi semnificaţii. Juxtapunerea de părţi pictate, fotografii şi obiecte, « combines », cum le numeşte autorul, se face după o logică ciudată. Imaginea nu urmăreşte comunicarea unei idei, sensul ei este ambigu, creînd un climat propice declanşării unei multitudini de asociaţii « la un nivel quasi inconştient » — după cum spune, încercînd să-i analizeze procesul de creaţie, unul din criticii săi.

Ideea acestor « combines » nu e cu totul originală, ea are o geneză mai îndepărtată şi, fără să vrem, ne gîndim la experimentele de prin anii 1912—1920, ale grupului fondatorilor dadaismului american, Duchamp, Picabia, Mau Ray, care declara nu de mult că face pop-art din 1920.

Duşman al tematicii şi limitelor consacrate ale artelor plastice, Picabia susţine că orice poate fi reprezentat în artă, iar Duchamp, din spirit de revoltă împotriva artei tradiţionale, devine inventatorul ready-made-urilor, adică al obiectelor de uz cotidian, ridicate la rang de artă prin modificarea unui amănunt (cităm, de pildă, din creaţiile sale, marele uscător de sticle).

Această idee nu este străină nici suprarealismului, şi, ca un ecou, o regăsim în creaţia lui Jasper Johns, considerat, alături de Robert Rauschenberg, drept celălalt părinte al pop-art-ului. Disociind opera de viaţa artistului, Jasper Johns o situează într-o sferă aparte, desprinsă cu totul de existenţa socială, ideologia şi afectul artistului. Deşi aduce în imagine obiecte reale, scopul picturii sale nu este să meditezi asupra lor, ci te obligă să le contempli, « să-ţi analizezi stările subiective, pe care vederea acestora le declanşează ».

Experienţa artistică a lui Robert Rauschenberg şi Jasper Johns îşi găseşte împlinirea — dacă putem spune aşa — în realizările grupului Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Rosenquist, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann etc. — adevăraţii practicieni ai pop-art-ului.

Fenomen deloc întîmplător, pop-art-ul este determinat de o anume realitate socială, de o anume concepţie, care « fructifică » anume căutări de ordin artistic. Ca fenomen artistic-social, această mişcare nu se putea naşte decît în America şi mai ales la New York, oraş industrial cu un ritm trepidant, cu o publicitate comercială derutantă.

Fundamentul teoretic ar putea să pară seducător, dacă l-am detaşa de practica artistică, fapt care a determinat pe unii teoreticieni să ia pop-art-ul drept un aspect mai recent al artei realiste, mai ales că unii critici occidentali îl etichetează ca fiind un nou realism.

Dacă am încerca să tragem o concluzie generală, pe marginea declaraţiilor pop-artists-ilor, am putea eventual desprinde următoarea idee: arta abstractă, urmărind exprimarea unor stări de spirit pur subiective, s-a închistat şi îndepărtat într-atît de realitate, încît nu mai poate comunica cu ea. Pentru ca arta să-şi recapete legătura cu oamenii, să se reînnoade firul rupt al comunicării, artistul trebuie să înţeleagă şi să reprezinte realitatea timpului său, relevînd trăsăturile cele mai semnificative. De aceea, artistul nu se poate limita la mijloacele de expresie cu care ne obişnuisem pînă acum, ci trebuie să-şi reînnoiască limbajul plastic cu tehnici şi mijloace noi, cum ar fi fotografia, afişul publicitar, materiale plastice etc.

Către ce realitate se îndreaptă însă aceşti artişti, ce aspecte selectează şi care sînt modalităţile de expresie? Jasper Johns, cel care exclamase într-o discuţie « ce sculptură frumoasă, două cutii de bere ! », într-o compoziţie, pe un fond pictat, leagă o mătură uzată şi un scaun de W.C., în alte lucrări, realizate din panouri cu feţe colorate, introduce mingi, cutii goale etc., iar în tabloul intitulat « Trei steaguri », pictează trei drapele ale SUA juxtapuse şi descrescînd în dimensiune. De remarcat că lucrările sale cu steaguri s-au bucurat de atenţia deosebită a criticii, constituind obiectul unei analize făcute cu toată seriozitatea.

Dacă Jasper Johns vrea să atragă atenţia asupra imaginilor care-l urmăresc pretutindeni pe cetăţeanul american, în faţa *Death series*, « seriilor morţii »

ale lui Andy Warhol, spectatorul are un adevărat şoc — ceea ce de altfel se şi urmăreşte.

Folosind tehnica fotografiei, el măreşte şi multiplică la infinit imagini ale morţii, accidente, scaunul electric, portretul Marylinei Monroe, sau alătură portretul surîzător al Jaquelinei Kennedy de expresia tragică a obrazului la funerariile soţului ei. El mărturiseşte cu cinism că « astăzi nimeni nu mai face caz de moarte», că oamenii discută curent şi cu seninătate cîţi morţi s-au înregistrat într-un dezastru aerian, sau cîţi şi-au pierdut viaţa într-un week-end.

În afară de acest soi de « reportaj fotografic », Warhol, consecvent principiului său « îmi plac produsele de maşină, chiar şi eu fac totul ca să semăn cu o maşină », multiplică în zeci şi zeci de exemplare cutii de ambalaj pentru produse alimentare (de pildă suc de roşii), copiindu-le aidoma.

Nu credem că părerea criticilor pop-art-ului, care atribuie lucrărilor lui Warhol semnificaţia unui protest împotriva producţiei în serie, coincide cu punctul său de vedere, de vreme ce acesta spune deschis: « Pentru ce fac panouri aşa de mari? Ca să le pot vinde mai scump! . . . »

De la aceeaşi publicitate comercială pleacă şi « descoperirea» lui Roy Lichtenstein, care l-a consacrat peste noapte (şi l-a plasat în rîndul artiştilor populari). Folosind un procedeu propriu, el măreşte fragmente din « fumetto », povestiri hazlii desenate, întîlnite în mod curent în publicaţiile americane.

Aspectul tablourilor sale este tocmai cum şi l-a dorit, « lipsit de sensibilitate, ceva grosolan şi mecanic ». Autorul a urmărit, precum spune mai departe, « să dezvăluie tirania pe care anumite mituri contemporane o exercită. . . Tirania oribilă şi fascinantă a publicităţii, de pildă ».

Putem vorbi oare de artă cînd însuşi autorul se răzvrăteşte împotriva calităţii, cînd pune în cauză principiile reprezentării picturale tradiţionale şi cînd se amuză de faptul că fumetti-ile sale sînt considerate opere de artă, şi că ele figurează în muzee (un tablou de al său costă în medie 2000 de dolari)? Renunţînd la imaginea reprodusă şi utilizînd obiectul, aşa cum procedase J. Johns, dar confecţionîndu-l din ghips pictat, sau în ultima vreme din material plastic, Claes Oldenberg îşi propune să ne atragă atenţia asupra obiectelor obişnuite, produse de industrie, ce devin obsedante, ridicîndu-le la rangul de simbol. «Ceea ce mă sugestiona erau obiectele, marile obiecte din preajmă, obiectele tipice ale vieţii noastre cotidiene » şi astfel apar acele *pièces* (aşa sînt numite lucrările sale), o gheată enormă, o cutie cu sardele, o fisă de telefon, o felie de tort, un fier de călcat, maşina de scris moale, o cămaşă-gigant cu cravată şi vestitul tub de pastă de dinţi din material plastic, cumpărat cu 4000 de dolari de una din galeriile de artă ale New York-ului.

Artist ce priveşte cu ironie obiectele — după judecata unor critici — Claes Oldenberg dezvoltă — aşa cum crede Alan Solomon, exegetul pop-art-ului — o nouă estetică, nu de protest, ci pozitivă, mînat de impulsul de a găsi adevărul în realitatea contemporană, dorinţa lui cea mai fierbinte fiind să înalţe, într-o piaţă americană, un monument reprezentînd o enormă felie de tort, sau o uriaşă îngheţată.

Acest neo-figurativ exprimat în tehnici mixte, ca asamblaje, construcţii, colaje (combine-painting, college, construction, comic strip, pièces), limbaj ce-şi are fundamentul în tehnologie şi reportaj, se îmbogăţeşte prin creaţia lui Tom Vesselmann, cu mişcare şi sunet. « Eu cred că artistul de astăzi trebuie să reunească şi să condenseze în lucrarea sa toate simbolurile, toate elementele vieţii adevărate ». Şi cum îşi ilustrează crezul? Mai întîi combinînd diverse obiecte pe care le însoţeşte de sunete. Vrînd să arate lucrurile plăcute ale vieţii după « American dream » (visul american), el aşează într-o compoziţie trei sticle roşii, strălucitoare, (cu cocacola, apă minerală, vermut), o perdeluţă din material plastic, lăsînd să se întrevadă un peisaj trist, o bucăţică din steagul american, iar în prim plan, o imensă pată roză reprezentînd un nud de femeie cu un zîmbet lasciv şi buzele strident vopsite. Nudul de femeie este una din temele ades reluate. El o pictează ieşind din baie şi pune alături un prosop adevărat şi un tranzistor. Frigiderul pictat şi în genere naturile moarte se mişcă, fiind însoţite de zgomote sau murmure. Un imens automobil ce pare că iese din cadru, lipit pe un fond pictat, alături de un pom din material plastic, scoate sunete ce imită frînele sau zgomotul roţilor.

Aceste combinaţii sculptural-picturale din obiecte eterogene reale şi artificiale, tuburi de neon, sticle, pahare, fragmente pictate, aparate electrice şi dispozitive mecanice, tind către obţinerea unui « efect intens, dramatic » — visul creaţiei lui Tom Wesselmann şi care, după părerea sa, nu mai poate fi realizat de pictura plată sau colaje.

Nu ne-am propus, desigur, să epuizăm toate « descoperirile », toate modalităţile de expresie ale pop-art-ului, ci am dorit să aducem în discuţie, dînd exemplele de mai sus, una dintre manifestările cele mai controversate în lumea artistică occidentală contemporană. Cu atît mai mult, cu cît ultima Bienală de la Veneţia a încununat cu Marele premiu pentru pictură pe Robert Rauschenberg, iniţiatorul, tatăl, după unii chiar figura cea mai reprezentativă a pop-art-ului.

Dacă publicul american dornic de senzaţii tari este într-o măsură receptiv la asemenea fenomene, pop-art-ul în Europa a întîlnit mai puţină comprehensiune. O publicaţie italiană afirmă că în Italia nu poate exista pop-art pentru că nu există premisele, adică relaţiile, modul de viaţă american în care predomină mecanizarea şi industrializarea.

Dar, putem noi oare reduce procesul de creaţie artistică numai la elementul obiectiv, la « arta asamblajului şi a aproprierii obiective », aşa cum este caracterizată noua artă? Şi rolul subiectului să fie oare numai acela al unui robot care dirijează, detaşat, elementele constitutive ale imaginii?

Viabilitatea acestei arte este foarte precară, ţinînd seama de faptul că ea face abstracţie tocmai de ceea ce este specific uman, afect, sensibilitate, vibraţie.

Vorbind despre «abstractizarea » vieţii contemporane ca o trăsătură esenţială a ei şi anume că între om şi realitate se interpune dispozitivul mecanic, profesînd — dacă ne putem exprima astfel — o nouă « întoarcere la natură », Claes Oldenberg ultragiază simţul estetic, impunîndu-i vulgaritatea materialului, obiectele cotidiene gigantice sau monstruoase.

Vîlva care se face în jurul acestei arte « avanced » (avansată) are şi puternice raţiuni de ordin financiar, fiindcă, aşa cum remarca o publicaţie occidentală, « avanced » este în funcţie de mărimea sumei de achiziţie.

Şi, oricît s-ar strădui iniţiatorii şi stipendiatorii noii mişcări, niciodată oamenii nu vor găsi o sursă de frumuseţe într-un material numit el însuşi anti-estetic sau obiect-gunoi, şi nu se vor duce niciodată să contemple într-un muzeu, pentru a se îmbogăţi sufleteşte (ci poate din simplă curiozitate), un imens tub de pastă de dinţi zăcînd pe podea, o maşină de scris moale, sugerînd o gură respingător deschisă, cu dinţii căzuţi, sau două pahare de bere cu spumă!

Fără a subestima căutările pop-art-ului, ce pot fi fructificate în alte domenii, cum ar fi de pildă publicitatea comercială de unde de altfel în bună măsură îşi trage seva, ne întrebăm: poate fi denumit pop-art-ul, artă?

BICENTENARUL ERMITAJULUI

În zilele de 20—28 octombrie crt. a fost sărbătorit la Leningrad bicentenarul Ermitajului, unul dintre cele mai mari muzee ale lumii (se consideră ca dată a întemeierii Ermitajului anul 1764, cînd în Palatul de iarnă a intrat de peste hotare un mare număr de tablouri, achiziționate de la colecționarul german Gotzkowsky).

La ședințele festive, organizate în zilele de 20 și 21 octombrie, au adus salutul lor, pe lîngă numeroși reprezentanți ai muzeelor și instituțiilor de cultură din întreaga Uniune Sovietică, delegați din R. P. Polonă, R. P. Ungară, R. D. Germană, R. P. Bulgară, din Olanda și din Italia.

În numele muzeelor și instituțiilor de artă din țara noastră, tovarășul Mircea Popescu, vicepreședinte al Consiliului artelor plastice, director adjunct al Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R., a adus un cald salut Ermitajului la această glorioasă aniversare, subliniind rolul de seamă pe care el îl are în viața artistică contemporană (e de ajuns să amintim că numărul anual al vizitatorilor Ermitajului din Uniunea Sovietică și din toate țările lumii, a depășit două milioane) și exprimînd conducerii și tuturor lucrătorilor științifici ai Ermitajului cele mai bune urări de noi succese în munca lor științifică și de largă difuzare a artei.

Cu prilejul acestei aniversări, au fost deschise trei expoziții : « Ermitajul după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie », « Ermitajul în acuarele și desene din a doua jumătate a secolului XVIII pînă la mijlocul secolului XIX » și « Pictura europeană occidentală din muzeele Uniunii Sovietice ».

Între 21—28 octombrie s-a desfășurat o sesiune științifică publică, în cadrul căreia colaboratorii Ermitajului și istorici de artă sovietici au prezentat numeroase comunicări din toate domeniile cuprinse în sfera de activitate a muzeului, dintre care menționăm : « Rolul Ermitajului în cultura sovietică și mondială » de M. V. Alpatov, « Din istoria colecției Ermitajului » de V. F. Levinson-Lessing, directorul adjunct al Ermitajului, « Leonardo da Vinci la Ermitaj » de M. A. Gukovski, « Tendințe realiste în pictura rusă a secolului al XVII-lea » de A. S. Koștova, « Munca științifică a Ermitgajului » de A. V. Bank etc.

MATISSE DESPRE CREAȚIA TINERILOR

În 1948 se pregătea la Philadelphia o mare retrospectivă Matisse. Cu acest prilej, Matisse trimitea organizatorului expoziției o scrisoare, din care redăm cîteva extrase :

« . . . Sînt neliniștit de amploarea acestei expoziții. Va avea înrîurire bună sau rea asupra tinerilor pictori? Cum vor interpreta ei impresia de facilitate pe care o vor avea după o vizionare rapidă sau chiar superficială, a picturilor și a desenelor mele?

Am încercat întotdeauna să-mi ascund propriile eforturi și am dorit ca lucrările mele să aibă luminozitatea și bucuria zilelor de primăvară care nu lasă pe nimeni să întrezărească enorma energie cheltuită.

De aceea, mă tem că tinerii nevăzînd în opera mea decît aparenta facilitate și neglijența desenului, să nu le folosească drept scuză pentru a se sustrage de la anumite eforturi pe care eu le cred necesare. Puținele expoziții pe care am avut ocazia să le văd în ultimii ani, mă fac să fiu îngrijorat de un singur lucru : tinerii artiști nesocotesc lunga și chinuitoarea perioadă de pregătire, indispensabilă educației oricărui pictor contemporan ce aspiră să lucreze numai cu culoarea.

Nimeni nu se poate dispensa de această muncă îndelungată și grea. Într-adevăr, dacă grădinile n-ar fi îngrijite la timp, nimic n-ar mai crește în ele. Nu trebuie oare ca, mai întîi, să curățăm pămîntul și apoi să-l cultivăm în fiecare anotimp al anului?

Dacă un artist nu știe să pregătească perioada afirmării sale printr-o muncă care să depășească limitele eului său, are în față un viitor de scurtă durată, sau, dacă un artist « ajuns » nu mai simte în el nevoia de-a se întoarce din cînd în cînd la natură, începe să se învîrtească pe loc, repetîndu-se pînă ce această repetare stinge în el orice curiozitate.

Un artist trebuie să stăpînească Natura. Trebuie să se identifice cu ritmurile ei, prin lupta care-l pregătește la această stăpînire, stăpînire care la rîndul ei îl va ajuta mai tîrziu să se exprime în propriul său stil.

Viitorul pictor trebuie să simtă ceea ce este folositor dezvoltării lui — desen și chiar sculptură — tot ceea ce îi dă prilejul de a se face una cu natura, de a se identifica cu ea, pătrunzînd esența lucrurilor, a lucrurilor care înnobilează simțurile. Realități care educă simțurile — asta numesc eu Natură. Cred că studiul desenului este cît se poate de esențial. Dacă desenul depinde de Rațiune și culorile de simțuri, atunci trebuie mai întîi să desenezi pentru a-ți cultiva spiritul, pentru a fi capabil să treci culorile prin spirit. Iată ceea ce vreau să spun în gura mare cînd văd lucrările tinerilor pictori al căror singur țel este prima expoziție consacrată lor și care la rîndul său îi va consacra, și îi va lansa pe calea gloriei artistice.

Numai după îndelungați ani de pregătire, tînărul artist ar trebui să ajungă la culoare, considerată ca mijloc de expresie intimă și nu ca sursă de descriere. Atunci el poate spera că toate imaginile și chiar toate simbolurile de care se servește vor fi reflectarea dragostei sale pentru realitate, o reflectare în care își poate exprima întreaga sa încredere că a fost în stare să-și formeze educația cu cinste și fără a se minți pe el însuși. Abia atunci va întrebuința culoarea cu discernămînt. O va folosi în acord cu un desen natural, neformulat și cu totul ascuns, care va izvorî direct din sentimentele sale. Este ceea ce l-a făcut pe Toulouse Lautrec să exclame spre sfîrșitul vieții : « În sfîrșit, nu mai știu să desenez ! ».

Pictorul începător crede că pictează cu inima sa. De asemenea, și pictorul ajuns la maturitate crede că pictează cu inima. Numai acesta din urmă are dreptate, deoarece exercițiul îndelungat și disciplina sa în gîndire îi permit să accepte impulsurile pe care le poate, măcar în parte, disimula ».

Nora Eliasberg, cunoscută prin unele cercetări cu privire la arta plastică romînească, a publicat în « Cultura Sovietică » (nr. 112 din 19 sept. 1964) cîteva reflecții prilejuite de vizitarea expoziției de pictură și sculptură romînească deschisă în luna august a.c., la Muzeul « A. S. Pușkin » din Moscova.

Vorbind, în general, despre această manifestare, autoarea apreciază că « *de fapt, aici sînt unite cîteva expoziții monografice* », pe care le încadrează în ansamblul plasticii noastre, menționînd că « *linia fundamentală a dezvoltării picturii realiste romînești a fost totdeauna determinată de legătura vie cu viața poporului, de reflectarea marilor evenimente ale contemporaneității, de respectul față de omul muncii* ».

Autoarea reține lucrările lui Ștefan Szönyi — « Bobîlna » și « Nu vom uita », remarcînd la aceasta din urmă, că « *armonia culorilor intensive — roșu, albastru închis și auriu — accentuează rezonanța eroică a acestei opere remarcabile* ».

Cu privire la « Epilogul » de Al. Ciucurencu, spune: « *Strălucitul colorist, Ciucurencu, folosește în acest caz, o gamă aproape monocromă; fumul gri-albăstrui înfășoară și cerul, și pămîntul, și figurile oamenilor mergînd la execuție* ». Autoarea reține, de asemenea, lucrarea lui C. Piliuță, inspirată din răscoala de la 1907, despre care spune: « *Într-un mod inedit este dezvăluită tema « anului 1907 » în lucrarea lui Piliuță. Artistul a concentrat atenția asupra psihologiei țăranului sărac, desculț, care, cu toporul în mînă, a intrat în casa boierească. Punînd toporul pe pian, el abia atinge claviatura și rămîne nemișcat, fermecat de sunetele instrumentului. Artistul a remarcat cu subtilitate și veridicitate năzuința către frumos, farmecul artei cu care pentru prima oară s-a întîlnit omul oropsit* ».

Face unele remarci cu privire la pictura lui Ion Gheorghiu: « *Multe dintre naturile moarte ale lui Gheorghiu amintesc, prin sonoritatea culorii, prin tușa coloristică și prin decorativitatea lor, covorul național și ceramica națională* »; și Petre Achițenie: « *... În portretele sale, în special « Portretul de țăran » ... se simte dorința și tendința artistului de a pătrunde în lumea interioară a omului* »; pentru ca să se oprească apoi la Catargi și Ghiață: « *Pentru Catargi este caracteristică gama coloristică construită pe baza armoniei tonurilor moi, în surdină. De la sfîrșitul anilor 50, și începutul anilor 60, creația lui Catargi s-a îmbogățit cu o nouă tematică, legată de munca gospodăriilor colective și a marilor întreprinderi industriale. Astfel, trebuie amintite înainte de toate, lucrările sale dedicate Griviței Roșii.*

Legătura maestrului Dumitru Ghiață cu cele mai bune tradiții ale artei realiste romînești se reflectă mai ales în tematica sa legată de viața țăranilor și în acea dragoste pe care maestrul o dăruiește în înfățișarea celor mai modeste, s-ar părea, colțișoare ale naturii patriei sale. Coloritul său este tot atît de plin de bucurie ca și în anii trecuți ».

Trecînd în revistă sculptura noastră, Nora Eliasberg face următoarele observații cu privire la Jenö Szervatiusz: « *Acest talent original ... lucrează în special în lemn și a atins, în tehnica sa, o înaltă măiestrie. În cele mai bune opere ale sale se simte legătura cu arta decorativă populară, cu folclorul. Această legătură este uneori accentuată prin colorarea lemnului. Înainte de toate, aș vrea să amintesc minunatele reliefuri create pe motivele unor legende populare. Este foarte frumoasă « Cantata profană ». Folosirea subtilă a ritmului liniilor și contrapunerea contrastantă a cerbilor maronii-roșiatici și a fondului verde-deschis dau compoziției o mare expresivitate. Foarte interesant și cel de al doilea relief. Există aici și simplitate și putere de convingere* ».

Referindu-se la sculptura lui Ion Irimescu, autoarea articolului spune: « *Cu acest mare maestru am făcut de mult cunoștință, el fiind reprezentat la toate expozițiile de artă romînească. Portretul său de muncitor este imaginea unui om puternic și însemnat, modelarea formei este liberă și expresivă. Aș vrea să mă opresc la două dintre operele lui Irimescu: « Sudorița » și « Floarea »: poziția capului și opunerea contrastantă a mișcărilor dăruiesc imaginii tinerei sudorițe, un caracter dinamic subliniat. Autorul caută să dezvăluie în fața noastră un caracter mîndru și puternic. Pe lîngă tratarea realistă a capului, în figură există o oarecare stilizare; mai puternică apare aceasta în sculptura « Floarea », imaginea unei țărănci tinere. În zîmbetul ei, în felul de a ține floarea cu două mîini, se păstrează gingășia și feminitatea, imaginea însăși este lirică. Se simte aici căutarea unei rezolvări monumentale legate de tradițiile naționale.*

În grupul mare de ghips « Troița », autorul a dorit probabil să sublinieze într-un mod și mai activ legătura operei sale cu arta populară, unde existau figuri asemănătoare din punct de vedere al caracterului și subiectului, și a supus forma ritmului decorativ al liniilor. Aceasta a dus către o oarecare geometrizare. După cît se poate judeca din expoziție, Irimescu este preocupat din ce în ce mai mult de căutarea unor forme monumentale ».

În continuare, cîteva cuvinte despre Constantin Lucaci, care: « *de asemenea, este interesat de imaginea contemporanului. El stăpînește bine materiale dificile ca granitul și marmura. Are lucrări serioase, profund concepute* ».

În încheiere, apreciind expoziția ca un eveniment remarcabil, Nora Eliasberg afirmă că ea « *creează impresia precisă a unei vieți artistice deosebit de intense, deși expoziția, bineînțeles, nu epuizează toată marea varietate a artei romînești contemporane* ».

PORTRETUL ÎN SCULPTURA ROMÎNEASCĂ

Sub titlul « Maeștrii portetului în sculptură », I. Svetlov face să apară, în nr. 8/1964, al revistei sovietice « Iskusstvo », un articol amplu consacrat sculpturii contemporane romînești și, în special, portretului. Arătînd că portretul ocupă un loc important în sculptura romînească, autorul menționează că acest gen « a devenit obiectul unei atenții permanente pentru un număr din ce în ce mai mare de artiști » și că sculptorii obțin succese noi, îmbogățind galeria de portrete cu opere originale și importante, « oglindind în mod sensibil tendința realistă a plasticienilor romîni ».

Trecînd la prezentarea și analiza propriu-zisă a problemelor portretisticei sculpturale contemporane din țara noastră, desigur că Svetlov nu întreprinde un studiu exhaustiv și nici nu poate cita toate succesele înregistrate. Selecția — în rîndul autorilor și al lucrărilor — aparține, firesc, punctului de vedere al autorului, sensibilității și aprecierii sale. Efectuată — de pe această poziție — cu rigurozitate și judiciozitate, ea conferă articolului ponderea și seriozitatea necesară pentru ca acesta să fie, atractiv și să contribuie la popularizarea valorilor artei noastre contemporane în rîndul cititorilor sovietici.

Pe drept cuvînt, atenția lui Svetlov se îndreaptă, de la început, asupra artei lui C. Medrea și I. Jalea: « acești maeștri apar nu numai ca păstrători ai tradiților artei romînești, dar și ca interpreții acestor tradiții... (Ei) transmit concepțiile lor artiștilor din generațiile următoare ». Autorul remarcă vasta contribuție pe care Medrea o aduce portretului și, deși nu citează busturile « George Coșbuc », « Barbu-Ștefănescu-Delavrancea », « Ovidiu », totuși caracterizarea portretisticii artistului este bine surprinsă, în baza analizei unor remarcabile lucrări, ca portretele pictorului C. Baba, actriței Lucia Sturdza-Bulandra, compozitorului Mihail Jora sau portretul lui Michel-

angelo. Este interesantă observaţia privind portretul pictorului Baba — « un om care priveşte viaţa cu seriozitate şi cugetare, care este fermecător în simplitatea sa », şi portretul aceluiaşi pictor realizat de Ion Irimescu, « în care domină tendinţa de a prezenta patosul romantic al creaţiei ».

Cercetarea reliefului « Împărat şi proletar » îi oferă autorului prilejul de a aborda portretistica lui Jalea, interesat fiind de individualizarea fiecărui personaj al compoziţiei, ceea ce îl determină pe Svetlov ca, analizînd portretul academicianului Horia Hulubei, să-l aprecieze pe Jalea drept un talentat şi profund psiholog, care « continuă cu succes căutarea unui chip omenesc elevat ».

Unele caracterizări din cuprinsul articolului merită a fi reţinute. Ion Irimescu: « maestru strălucit şi plin de temperament . . . » se remarcă prin sezisarea activă a contemporaneităţii, printr-o acută abordare a problemelor sociale, printr-o emotivitate ridicată ». Boris Caragea: « în domeniul sculpturii monumentale, apare ca un promotor al ideilor romantice şi al largilor generalizări sociale ». Gheorghe Anghel: « stilul monumental se desprinde în modul cel mai exemplificator în portretele (sale). . ., fiecare dintre ele fiind bine gîndit în ansamblu ca şi în amănunt...». Ion Vlasiu: «unul din cele mai reuşite portrete lirice aparţine lui Ion Vlasiu, care evidenţiază o oarecare înclinare spre o claritate reţinută a compoziţiilor..., fapt, care nu-l împiedică pe sculptor să-şi păstreze pulsul şi ritmul impresiilor culese din viaţă. Acest stil original se potriveşte cît se poate de bine cu eroii lui ». Ion Vlad: « este atras de conflicte dramatice, de o înaltă încordare a pasiunilor, de caractere tari, emotive. Stilul plastic al lui Vlad este multilateral, dar dezvăluind totdeauna un temperament neobişnuit ».

Articolul este interesant, atractiv. Şi dacă apreciem unele observaţii critice ale autorului cu privire la expoziţia de portrete organizată la Muzeul de artă al R.P.R., în 1961, socotim discutabile unele afirmaţii categorice, de pildă: «caracteristicile portretului istoric nu s-au format încă definitiv» sau «portretul eroic nu şi-a găsit încă locul meritat în sculptura romînească». Regretăm că Svetlov nu a putut cerceta şi lucrări recente sau operele unui mai mare număr de artişti (de ex. O. Han, Geza Vida, Romulus Ladea etc.), care i-ar fi prilejuit o cunoaştere mai aprofundată şi, deci, concluzii generalizatoare mai apropiate de stadiul real al dezvoltării sculpturii noastre.

O SUTĂ DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI LAUTREC

200 de capodopere expuse în şapte săli din clădirea « Petit Palais » — « ciclul unei experienţe de artă şi de viaţă, sudate într-o intimitate unică » — omagiază geniul lui Henri de Toulouse-Lautrec.

Din perioadele acestei scurte dar fulgurante cariere artistice, tinereţea este cea mai bine reprezentată. Pentru a pune în lumină toate aspectele operei lui Lautrec — pictură, desen, litografie, afiş — ca şi « continuitatea şi convergenţa eforturilor unui geniu implacabil » au fost aduse lucrări de la Muzeul din Albi şi Louvre, cum şi de la o serie de muzee şi colecţii din Europa şi America.

Articolul lui Raymond Charmet (« Arts » nr. 977/1964) prezintă expoziţia, analizînd-o, sală cu sală, şi stăruind asupra unor lucrări celebre sau mai puţin consacrate pentru a ajuta privitorului să sezizeze felul în care, depăşind multiple influenţe, creaţia lui Lautrec atinge o uluitoare măiestrie, « naturalismul transfigurîndu-se într-un stil de o intensitate şi de o umanitate copleşitoare ».

RETROSPECTIVA ARTEI « NAIVILOR »

La Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris s-a deschis o retrospectivă generală a artei naivilor din toată lumea, cu un ansamblu de 200 de opere, printre care figurează şi sculpturi.

Expoziţia pune la îndemîna vizitatorilor un catalog ştiinţific, foarte bine întocmit, în care este inclus şi un interesant studiu al criticului jugoslav Bihalji Merin. 26 de opere, semnate de vameşul Rousseau, fac, de fapt, « o triumfală introducere » expoziţiei.

În afară de secţia franceză, se remarcă participarea pictorilor-ţărani jugoslavi, cu maestrul lor incontestabil Generalic, « un Bruegel croat », şi pictorii din S.U.A., care pot fi consideraţi drept cei mai vechi naivi.

Operele celor 100 de « primitivi contemporani », care au expus la Galeria Charpentier, vorbesc despre tendinţele de reînflorire a artei naivilor în epoca noastră.

O NOUĂ CAPODOPERĂ A LUI MARC CHAGALL

Sub titlul « Meditation sous un plafond » (Meditaţie sub un plafon), Georges Boudaille prezintă în « Lettres françaises » (nr. 1048/1964) pictura executată de Chagall pentru plafonul Operei din Paris drept o capodoperă care se situează pe acelaşi plan cu vitraliile realizate pentru Sinagoga din Ierusalem de maestrul din Vitebsk.

Plafonul lui Marc Chagall nu distonează cu arhitectura clădirii proiectată de Garnier sub Napoleon III.

« Cu plafonul Operei — spune Georges Boudaille — Chagall ne apare mai mult ca oricînd ca un poet extraordinar şi insolit pentru acest al XX-lea secol . . . Figurile sale sînt ireale ; ele zboară, planează, dar fantezia este în armonie cu muzica şi cu dansul ! »

Celor care opinau că acum n-ar mai rămîne decît ca Opera să fie dărîmată şi să se construiască o nouă clădire pentru plafonul lui Chagall, artistul le-a răspuns:

« Ar fi absurd. Plafonul meu a fost făcut pentru Palatul Garnier şi nicidecum pentru o altă clădire . . . Dealtfel armonia dintre o operă de artă şi o arhitectură este mai puţin chestiune de stil decît de nivel, de calitate ».

În încheiere, Georges Boudaille afirmă că Chagall aduce o concepţie nouă în pictura decorativă, în sensul că nu face pictură decorativă: « Pentru Chagall nu există o diferenţă esenţială între o pictură murală şi un tablou. Există numai cîteva imperative materiale, care trebuiesc respectate. Pentru Operă, el a pictat un adevărat tablou, o compoziţie gigantă, în care predeterminată a fost doar forma ».

« CE NE ÎNVAŢĂ DÜRER »

La Palatul Artelor Frumoase din Bruxelles a fost expus un ansamblu de 150 de acuarele şi desene (provenind de la Muzeul din Berlin), ilustrînd personalitatea lui Dürer şi epoca sa. Sînt prezenţi, în afară de Dürer (cu o serie magistrală de 40 de lucrări), şi ceilalţi doi « mari » ai secolului al XVI-lea german: « dramaticul Grunewald şi preţiosul Cranach »; de asemenea, Kulmbach, Baldung Grien, Holbein bătrînul, ca şi peisagiştii Wolf Huber şi Altdorfer.

Aşa cum afirmă Pierre Courthion (« Arts » nr. 977/1964), în consideraţiile sale pe marginea acestei expoziţii, « sînt exprimate aici toate aspectele geniului poporului german în epoca de culme a creaţiei sale plastice ».

Vorbind despre meditaţia inclusă în lucrările lui Dürer, de savantele sale ingenuităţi, de măiestria mîinii unui mare meşteşugar, de aplombul trăsăturii

sale voluntare, autorul articolului afirmă: « Vigoarea lui Dürer poate să fie o lecție în aceste vremuri de delăsare... În fața unui spirit de observație atît de atent la realitate, ce-am putea spune de poziția noastră?... Ce-am putea spune despre ultimele noastre tendințe de a ne căuta într-o asamblare de elemente prefabricate? Pentru a face artă trebuie să mergi mai departe decît modista, oricît de talentată ar putea fi această veche rivală a domnului Rauschenberg (să ne reamintim că Rose Bertin și coafeurii din epoca Mariei-Antoaneta făceau pop-art fără să știe, cu pălăriile și coafurile lor, în care figurau asamblări de corăbii, legume și chiar siringi pentru inoculări). Îmi dau seama că aceste improvizații, oricît de ridicule ar fi, pot servi de antract nu știu cărei importante descoperiri. Dar să nu uităm că pentru a face ceva durabil, trebuie să riscăm cu mult mai mult, trebuie să punem în discuție totul, de jos și pînă sus . . . Desigur, sîntem departe de admirabila descripție a unui Dürer sau Leonardo, care nu mai poate fi reluată. Viziunea noastră amplificată se interesează în primul rînd de necunoscutul care ne înconjoară, ne impregnează și ne influențează . . . și dacă Dürer, în vremea sa, a rupt cu tot ceea ce arta germanică avea fantastic, nocturn, macabru și mitic . . . n-ar trebui și noi să încheiem cu niște căutări prea facile și cu o artă care, uneori de o incredibilă gratuitate, pare că ar vrea să suprime participarea mîinii, participarea meșteșugului, a cărui dispariție o deplîngea și Baudelaire la vremea sa? Aceasta înseamnă că nu sîntem chiar atît de departe de *Melancolia*, al cărei soare negru e mereu în fața noastră pentru a reaminti umanității care gîndește — că arta, ca și viața, dacă nu-i totdeauna în mod necesar o îndelungă răbdare, cu atît mai mult nu-i un simplu amuzament ».

200 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA ȘCOLII SUPERIOARE DE ARTĂ DIN DRESDA

Anul acesta se aniversează la Dresda 200 de ani de la înființarea Școlii Superioare de Artă. Academia de artă din Dresda este una din cele mai vechi din Germania. S-a înființat în 1764, dar tradiția școlii de artă germane datează încă dinainte. În 1680 exista o « școală de pictură și desen » în Saxonia, la Curtea lui Georg III. În 1692 exemplul saxon a fost urmat de Viena, iar în 1696 la Curtea din Berlin. Vechea școală de artă s-a transformat într-o « academie de desen și arta ilustrației pentru pictori, ilustratori și arhitecți » în 1763.

Cu ocazia acestui jubileu s-a deschis o expoziție cu 280 de opere de pictură, grafică și sculptură ale profesorilor, elevilor și artiștilor care s-au integrat tradiției picturale a acestei școli. Expoziția se împarte în trei secțiuni. Prima cuprinde începutul secolului XIX și prezintă lucrări de Anton Graff, Caspar David Friederich, Christian Clausen Dahl și Ludwig Richter. În a doua secțiune figurează nume ca Gotthart Kühl, Robert Sterl, Oskar Kokoscka și Otto Dix. Ultima și a treia secțiune este închinată operelor contemporane ale artiștilor care după 1945 au pus bazele realismului la Școala Superioară, sau sînt în continuare profesori ai Institutului. Între aceștia se numără și profesorii Hans și Lea Grundig care au avut o vastă activitate artistică și pedagogică. Activul artiștilor din orașul Dresda a trimis la Muzeul Leonardi patru expoziții de studiu cu lucrările a șase artiști din Dresda. Printre acestea se numără desene de Fritz Skada și Dietrich Peter, picturi de Sonja Kleeman, Egon Pukall și Christa Engler-Feldmann, ca și decoruri de teatru de Günter Maubach.

WILLI NEUBERT — PICTURA MURALĂ PENTRU CASA EDITURII « LIBERTATEA » DIN HALLE

« Cu lucrarea lui Willi Neubert a început istoria picturii murale socialiste în republica noastră », remarcă criticul Wolfgang Hütt în Nr. 10/1964 al revistei « Bildende Kunst ». Cunoscînd bine pictura mexicană dar încercînd să descopere caracteristicile unei arte naționale în care abstractizarea să se includă fără a transforma în pastișă reprezentarea murală, Willi Neubert se integrează conceptional ansamblului arhitectonic. Compoziția murală realizată pe plăci de ceramică emailată are o înălțime de 5 m. și o lungime de 16 m. În centrul atenției lucrării stă omul, viața și munca lui, simbolul derivat dintr-un univers în întregime uman. Desenul său este plastic și anatomic exact, interpretările țin de vehicularea simbolurilor, de supradimensionarea unor elemente care generalizează conținutul lucrării. Compoziția riguros inclusă geometriei este tratată cu mijloacele unui realism sintetic, concis, riguros. Culoarea, deși intensă, e localizată în zone cromatice, înconjurată de conture decise, viguroase, menținînd lucrarea într-o tonalitate sobră. Pictura murală realizată anul acesta pentru casa editurii « Libertatea » din Halle, impresionează prin dimensiunile și puterea ei de sugestie și este considerată una din cele mai bune realizări de acest fel din R. D. Germană.

În vara aceasta a fost organizată în Japonia o amplă expoziție Picasso, cuprinzînd 150 de pînze (la Tokio, Kyoto și Nagaya). În trei luni expoziția a fost vizitată de 500.000 de persoane, de șase ori mai mult decît Muzeul de Artă Modernă din Paris, într-un an.

Nr. 46 al revistei germane « Sonntag » din 15 noiembrie 1964, este dedicat aproape în întregime artei plastice. O amplă discuție despre artă este susținută în paginile revistei de artiștii Harald Hakenbeck, Hans Kies, profesor Ernst Jazdzewski. Articolul « Artă nouă, noi întrebări », semnat de Dr. Eberhart Bartke, ridică problema noilor cerințe ale artei realiste, a înțelegerii mai exacte a raportului conținut-formă în arta plastică a R. D. Germane. În același număr, pictorul Willi Neubert acordă un interviu cu privire la semnificația noii sale picturi « Jucătorul de șah », lucrare foarte apreciată de critica germană. Wolfgang Frankenstein semnează reflexii asupra « Expoziției internaționale de artă » de la Kassel, analizînd probleme ale artei moderne, de la cubism la artă nefigurativă, de la tașism la pop-art.

Prima « Internațională de desen » a fost deschisă în orașul Darmstadt în luna noiembrie 1964. Expoziția a prezentat desene și acuarele ale unui număr de 100 de artiști din Italia, Austria, Spania, Franța, Olanda și R. F. Germană, ca și o retrospectivă cu desenele pictorului Oskar Kokoscka.

Pictorii Hans Meyer Foreyt și Gerhard Eichhorn din Leipzig au decorat noul hotel « Orașul Leipzig » cu 52 m.p. de intarsie în lemn destinată pereților restaurantului. Pentru Hotelul « Germania » artiștii Bernard Heisig, Ursula și Wolfgang Matthauer și Hans Engels, lucrează sgraffito-uri care vor reprezenta imagini din orașele Rostok, Halle, Weimar, Trier, Schwedt, Frankfurt pe Mein și Wartburg.

VARIETATEA MODALITĂȚILOR DE EXPRESIE ÎN PLASTICA ROMÎNEASCĂ CONTEMPORANĂ

(urmare din pag. 504)

opere *definitive* şi *definitorii* pentru stilul său, sîntem avizați a le judeca operele dinlăuntrul intenției cu care au fost produse, şi nu propunîndu-le altele, a le primi, adică, drept ceea ce vor să fie.

Valoarea estetică a lucrărilor de sculptură, azi, nu mai poate fi stabilită fără raportarea operei la ansamblul spațial în care vor fi integrate, şi de aceea expozițiile recente, la desfacerea lor, ar trebui să fie îndrumate spre două ținte, puse să apuce un drum în formă de Y. La un capăt al ygrecului este muzeul, la celălalt viața estetică reală a cotidianului social. Drumul muzeului l-ar putea lua şi lucrările integrabile în viața nouă a oraşelor reconstruite, la o adică, dar drumul pieții de oraş nu-l pot lua decît cele ce se integrează viziunii spațiale a arhitecturii noi.

Fixitatea idealului estetic al anumitor artişti, de-a lungul întregii lor cariere, este o marcă de caracter, şi ar fi nedrept să li se treacă un merit în lista neajunsurilor. Faptul că, fiecare pe linia lui, *Cristea Grosu* în «Dîmbovița» sau *Jenö Szervátiusz* în «Prima iubire» sînt aceiaşi de totdeauna, e spre cinstea lor. Cert este însă că această consecvență are, deşi valoare etică egală, efecte estetice deosebite: contribuția unor asemenea opere la înfrumusețarea noilor oraşe, fiind înțeleasă de fiecare altfel.

Pe aceleaşi considerente se poate spune că «Rebreanu» al meşterului *Romulus Ladea*, portret axat pe o arhitectonică interioară convenientă, este rezolvat conform unui «patent» al autorului, căruia o înnoire de limbaj i-ar strica, mai ales că operele lui se integrează perfect noilor condiții spațiale. În vreme ce un « Cap de fată » ca al lui *Izsák Marton*, sau «La vîrsta de 20 de ani» (metal bătut) a lui *Alexandru Puskaş*, pot pune acut problema adresei, destinației lor, şi nu pot fi considerate opere valabile decît în raport cu rezolvarea acestor întrebări, în legătură cu funcția ce li se conferă imaginilor create. Vom găsi oricînd spațiul în care să se înscrie «Tinerețea» şi «Victoria» regretatului *Cornel Medrea*, dar vom ezita să degradăm, prin rezonanțele meschine ale modelajului său naturalist, incinta vreunei piețe urbane înnobilate de geometria arhitecturii noi, în care « Oțelarul» lui *O. Han* sau statuia « 20 de ani», ar face figură de turişti din alți secoli, veniți în contemporaneitate doar călări pe « maşina timpului», de care vorbeşte H. G. Wells în romanele lui fantastice.

Ştim, nu i se poate cere unui artist, format într-un anume fel, să se reînnoiască. Lui *Constantin Baraschi* chiar dacă anii trecuți a «brâncuşizat», i se potriveşte mai bine bibeloul dulceag de anul acesta, cu o adolescentă şi un pui de cerb, îmbinare cu substrat psihanalitic. Dar Oscar Han a ştiut în anii lui de glorie să arhitectureze o anatomie, şi s-o modeleze stilizat, aşa că naturalismul de azi ni se pare, evident, adoptat, şi încă în contratimp cu evoluția restului sculptorilor. Egalitatea cu sine, consecvența de caracter, e o virtute. De ea ne vorbesc «Taurii» lui *Ion Jalea*, lucrare care nu «datează», dar sporeşte numărul operelor valabile, indiferent cînd au fost create, ale acestui artist. Cazul contrar, al renunțării hotărîte la stilul fazelor anterioare, un soi de «convertire», de regăsire pe drumul Damascului la o vîrstă matură, este el de incriminat? De bună seamă, nu, cînd această restructurare a unui om de mare talent se petrece în sensul întregei evoluții prezente a artei romîneşti şi nu împotriva sensului ei. Mă gîndesc la maestrul *Ion Irimescu* care, atît în «Portretul» de bronz cu sticlă, policrom, cît şi în «Odihna», face dovada eforturilor sale de a-şi acorda viziunea cu sunetul vieții moderne a oraşului socialist, chiar dacă, la un artist la care abordarea temelor dragi oamenilor de astăzi a devenit un gest reflex, săvîrşit fără ostentație, firesc, operele din anul acesta şi-au putut permite să se inspire din domenii ale vieții mai puțin izbitoare prin militantismul semnificației temelor. Dar în fiecare operă a lui Irimescu de orice factură ar fi ea, dominată de spiritul unor idei combative, ori axată echilibrat pe calmul bucuriei de a trăi, există un fond dominant de actualitate, un sentiment al vieții întregului social, care palpită vădit în consonanța cu sentimentul oamenilor epocii.

O operă care spune multe despre starea de spirit a contemporaneității este halucinanta «Stihie a trecutului», datorată meşterului *Ion Vlasiu*, care în spiritul întoarcerii atente spre arta populară romînească, a încercat să materializeze în lemnul unui trunchi de arbore (păstrîndu-i organicitatea barocă şi nesiluindu-i printr-un modelaj abuziv entelehia care a făcut să-i zbucnească reliefuri antropomorfe pe la subsuorile ramurilor) coşmarele conştiinței celui ce s-a simțit oprimat de demonii trecutului: exploatarea burgheză, vițelul de aur, orgoliul patrimoniului care nesocotea şi călca în picioare viețile oneste, talentul şi meritul real. În această lucrare, Vlasiu este cel mai « panic », cel mai apropiat de spiritul silvestru al faunului mitologic, dintre sculptorii noştri. Nici Szervátiusz, om al pădurii secueşti, nu-l depăşeşte pe acest țăran din cîmpia transilvăneană. Cînd un nou baroc, o artă de tipul organicist al arhitecturii portughezului Churriguerra, va seconda geometrismul betonului, profitînd de neutralitatea spațiilor vizibile prin cristalul consubstanțial noii arhitecturi, asemenea opere vor umple spațiul geometric cu ecourile lor. Formula, de un funambulesc baroc, abordată de *Naum Corcescu*, în «Insurecția armată», merge pe alte linii istorice, dar este destinată a însufleți de asemenea, cu vîrtejul ei pasionat de flacără, noul spațiu urban. O coregrafie plină de foc, de patos expresiv, departe de a fi în dezacord cu sobrietatea geometrismului linear al cadrului modern arhitectonic, o poate completa armonios. Totul depinde de puritatea ecoului volumelor sculpturale în acest spațiu, de rezonanța formelor modelate. Operele cu cea mai plină rezonanță spațială provin, în expoziția actuală, fie direct de sub dalta maestrului *Ion Vlad* al cărui basorelief în piatră, cu tema «Insurecția armată», certifică o dată mai mult nivelul marii sculpturi romîneşti actuale), fie de sub mîinile admiratorilor săi, sculptorilor tineri ce şi-au găsit prin exemplul lui Ion Vlad un drum valabil. Există, în arta lui Ion Vlad, un sens atît de plenar al resimțirii formelor, încît în raționalitatea şi noblețea, larga desfăşurare spațială şi seninătatea urbanisticii moderne, creatoare de mari intervale calme, îngrădite de structuri arhitectonice, statuile ieşite din spiritul modelajului său par făcute anume ca să mobileze cu obiecte convexe de o mare amplitudine a rezonanței optice, aceste cadre spațiale. «Textilistele» *Silviei Radu*, ori «Agricultura» lui *Paul Vasilescu*, ies din asemenea forje vulcanice, din asemenea cuhnii de alchimist, în care

sonorul şi opticul sînt înhămate solidar la carul senzaţiei motrice şi volumetrice oferite de obiectul sculptat. Departe de a stiliza volumul prin prizme (ale căror muchii şi colţuri, inutile dealtfel căci nu fac decît să mascheze platitudinea unor modelaje academiste, abundă în expoziţie totuşi, fiindcă se confundă colţurosul cu lapidarul, şi siluirea formei ca să încapă în cutii pătrate cu stilizarea propriu-zisă), departe de a «geometriza» în chipul superficial al cîte unora (care-şi închipuie că la o arhitectură cu muchii şi unghiuri nu se pot acorda decît forme tăioase şi colţuroase), Vlad structurează întregul sculpturii, şi modelează larg, calm, curb, mîngîios, ca un om îndrăgostit de concret, cu o virilă plăcere a resimţirii permanenţei materiei, înţeleasă în organicitatea ei primordială. Că există o şcoală a lui azi, este neîndoielnic. Cei doi citaţi nu sînt singurii sculptori care-şi află în lecţia maestrului, asimilată în spiritul ei, îndrumare practică. Arhitectonica implicită a sculpturii preocupă pe mulţi artişti tineri. Pietrele de Dobrogea ale lui *Gheorghe Apostu*, bazalturile lui *Constantin Lucaci*, care expune un Brâncuşi de o mare nobleţe, şi chiar ceramicile lui *Gheorghe Stănescu-junior* (un « Horea », o « Colectivistă »), sau oţelul sudat al « Victoriei» lui *W. Demeter*, profită, fiecare în alt chip, de lecţia de stil oferită de Ion Vlad, în sensul că structura arhitectonică lăuntrică a sculpturii decide de organizarea volumelor ei, stilizate de fiecare după cum temperamentul îl împinge şi convingerile i-o permit: primitiv, prin accentuarea maselor primordiale, la Apostu, acut, prin valorificarea, în raport cu aceste mase, şi a accidentelor la Constantin Lucaci, domol prin topirea anvelopată a reliefurilor adiacente în forma generală, caligrafică, la Stănescu, contrastant, cu moliciuni în masă şi muchii de sudură aspre, drept accidente, la Demeter.

Formula pentru care a optat *Andrei Szobotka* în statuia expusă, de o monumentalitate certă, fără rigiditatea efigiilor hieratice, ci dimpotrivă, încorporînd un sens de mişcare plină de patos, îmbină cu aceste cerinţe pe aceea a expresivităţii. Înnoirea sculptorului este de natură să revalorifice unele cîştiguri ale expresionismului în arta statuară.

Cînd artişti maturi ca *Gavril Covalschi* (« Chemare ») ori *Emil Mereanu* şi *Florica Ioan*, merg pe linia de minimă rezistenţă a evitării academismului manifest, prin învăluirea lui în prizmele, factice tăiate cu mistria, ale unor volume fals-stilizate, este salutar să constaţi că, în « Eroul » lui Victor Roman, supleţea modelajului, stilizat *în chip real, fără eludarea detaliului anatomic*, face rimă plastică unei înţelegeri mai complexe a necesităţii de a arhitectura lăuntric lucrarea, nu pe verticalitate, simetrii sau perpendiculare, ci oricum: baroc dacă vreţi, în diagonale, culcat, ori în ce chip, numai să se simtă că e vorba de o structură, organizată, dincolo de volumele aparente, de legi lăuntric respectate. Evidenţa efortului de a adopta statica liniilor geometrice ale arhitecturii inutilizează munca multor sculptori care, ca *Olga Porumbaru* nu ştiu să depăşească lupta cu materialul, neîncorporînd « legea internă » a statuii, prin axarea corectă a masei, în consonanţă cu spaţiul ce-i serveşte de mediu. *Egon Löwit*, în « Cîntec străvechi », a ţinut seama tocmai de această necesitate, dînd statuii axele ce compun graficul unduios al sentimentului exprimat, cam în felul în care *Geza Vida* o face de mult, şi cum e vizibil şi azi în « Minerii » expuşi. Există şi în această operă a maestrului acestuia, ca şi în tot ce face Geza Vida, patosul vieţii surprinse în rezumate sugestive. În « Sportivii» (basorelief) lui *Mircea Ştefănescu* sau în « Drumul socialismului » al lui *Radu Aftenie* (aceeaşi tehnică, în ghips), ori în « Pastorala oltenească » a lui *Nicolae Enea*, ritmica panoului fixează de asemenea dominanta afectivă. *Filofteia Simionescu*, căutînd în « Sudor» (metal bătut, basorelief), axele, legea internă cu care să-şi pună de acord volumele, merge mai spre preponderenţa decorativului. În capete, ca « Adolescenta» sau « Muncitorul furnalist » al *Iuliei Oniţă*, ori « Portretul de fată » al *Leliei Zuaf* sau « Ţăranca » lui *Gheorghe Iliescu*, deşi e mult mai greu să se observe, subsumarea efectelor de modelaj către legea internă a ansamblului oferit de masa lucrării se realizează, în chipuri diferite, cu rezultatele cele mai pozitive. Dar, în compoziţie, « Meditaţia » *Liei Doina* ni se pare a întruni calităţile cele mai vădit expresive, cu necesitatea căutărilor arhitectonice, de tipul sculpturii adecvate urbanisticei. Spunînd mult despre situaţia spirituală a omului contemporan, legat prin gravitaţie de solul planetei, pe care-i calcă tălpile în vreme ce gîndul, aspiraţiile îi zboară spre spaţiile cosmice explorate cu mijloace inventate de el, statuia este, prin jocul axelor şi raportul volumelor, o adevărată arhitectură, în care metafora se inserează cu rost: greul pămîntului exprimat în vigoarea şi masivitatea paşilor, atracţia spaţiilor superioare, exprimată de mîinile, înfipte ca nişte rădăcini în sevele cerului. De unde însă trăsătura inumană a fizionomiei? Şi de ce? În « Brigadierii » lui *Ovidiu Maitec*, compoziţie cu personaje multiple înscrisă strict în forma geometrică a cadrului de plastică adresată, există o concordanţă între nobleţea fizionomiilor şi arhitectonica trupurilor. Acestea sînt de fapt modalităţi de diversificarea a canoanelor elenice. Însă, unii sculptori, tineri, foarte recent ieşiţi din Belle-Arte, caută să le eludeze cu totul, recurgînd unii la amintirile menhirelor monolitice antropomorfe, ca *Alexandru Călinescu-Arghira* în « Partizanii », alţii la tradiţia artei arhaice prehelenice *(Apostu)*, alţii la arta ţăranului romîn *(Spiru Săbiescu*, « Compoziţie », lemn*)*.

Dincolo de aspiraţia la perfecţiune impusă de respectul tradiţiei, artiştii vor să se lămurească ei înşişi asupra unor probleme de expresie, asupra drumului de urmat. Toţi sînt de acord că e nevoie să se forjeze imagini capabile să exprime pregnant ideile, sentimentele şi aspiraţiile, colective şi individuale, ale omului contemporan.

GÎNDURI PE MARGINEA EXPOZIŢIEI DE GRAFICĂ

(urmare din pag. 515)

peră în fiecare centimentru pătrat al « Norilor » sau al « Nisipului în soare » universuri uimitor de complexe, de bogate, de sugestive, şi, desigur, regretă că această lume fantastică, născută din linia subtilă şi delicată a peniţei, nu este cuprinsă între scoarţele unei mape, pe care s-o poată oricînd răsfoi. Compoziţiile acestea sînt fundamentate pe o cultură deosebit de profundă şi serioasă a desenului.

Dumitru Cionca, proaspăt absolvent al Institutului « Nicolae Grigorescu », stabilit la Galaţi unde în anii trecuţi expusese nişte promiţătoare gravuri pe metal, a prezentat în această expoziţie două desene în tuş din ciclul « Partizanii », respectiv, « În Deltă » şi « Eliberarea ». Creînd o atmosferă convingătoare doar prin cîteva elemente de autentică semnificaţie, artistul reuşeşte să evoce lupta eroică a partizanilor

din Delta Dunării. Simplitatea statuară a desenului, laconismul evocator al desenelor lui Cionca se cer subliniate ca un aport pozitiv şi ne fac să ne gîndim încă o dată la forţa pe care o conţine cea mai elementară expresie grafică, linia.

Pot fi de asemenea amintite cîteva exemple interesante în ceea ce priveşte modul de abordare a desenului de către unii artişti din regiuni: « Satul vechi şi satul nou », ale lui Iosif Bene, « Muncitorul » lui François Pamfil, « Gara » lui Vasile Paulovicz în care combinaţia de elemente grafice, — linia, haşurile, petele — concură la crearea senzaţiei de zgomot, de forfotă, de dute-vino. Dacă la această enumerare adăugăm compoziţiile pe tema « Primăvara » ale Floricăi Cordescu, laviurile lui Vincenţiu Grigorescu, tuşurile colorate (poate cam convenţionale) ale lui Mihai Mustăţea, vom putea avea o idee destul de completă despre greutatea specifică a desenului în această expoziţie.

Cîştiguri valoroase au fost obţinute şi în peisaj, mai cu seamă în peisajul industrial, numeric poate mai slab reprezentat de data aceasta, dar în care se face simţită din ce în ce mai rar ilustraţia tehnicistă manifestată în trecut, sau un mod ilustrativ de percepere a realităţii, străin de concepţia artistului contemporan.

Cred că mai puţine progrese au fost marcate în gravură, care cu alte prilejuri constituise capul de afiş al expoziţiilor noastre.

S-ar părea, din pricina faptului că centrul de greutate al preocupărilor artiştilor, al căutărilor lor, s-a mutat pe desen, că tehnica gravurii ar fi într-o oarecare măsură văduvită de interesul pe care îl suscita în rîndul graficienilor. Ar fi prematur să se tragă concluzii definitive în legătură cu o aşa-zisă rămînere în urmă a gravurii. Cred, mai curînd, că este vorba de o stagnare de moment, manifestată în special printr-un fel de lipsă de inventivitate în ceea ce priveşte soluţiile plastice, prin repetarea unor viziuni şi procedee consumate, şi, poate, printr-o oarecare comoditate în gîndire. Pretenţiile faţă de gravori sînt sporite în primul rînd datorită potenţialului expresiv nemăsurat pe care-l conţine gravura şi a rolului pe care aceasta l-a jucat în dezvoltarea mişcării noastre grafice din aceste două decenii. Nu trebuie nici un moment să uităm de posibilitatea mobilizatoare a gravurii, de rolul important pe care l-a avut şi continuă să-l aibă în educaţia estetică a maselor, în răspîndirea frumosului în rîndul acestora. Ar fi de asemenea nedrept să trecem cu vederea unele cîştiguri certe, indiscutabile, în creaţia unor gravori. Am amintit la început de culoare în gravurile Hortensei Masichievici, în special « Fata din Pădureni » şi « Femei la odihnă », şi ale Lidiei Mihăescu, « Colectivistă din Făgăraş », « La Fabrica Spicul ». Trebuie fără îndoială amintite şi peisajele şi natura statică ale lui Corneliu Petrescu, lucrări în care se vădesc limpede aptitudinile coloristice şi remarcabilul talent decorativ al acestui entuziast al gravurii; sau litografiile lui Vlad Crivăţ « În permisie » şi « Stingerea », în care artistul abordează într-un mod destul de inedit şi cu multă căldură, o temă dificilă, de obicei convenţional tratată, precum şi litografiile Ilenei Micodin, în real progres; şi linogravurile lui Lipa Nathanson; şi cele ale lui Ludovic Balogh, consecvent pe drumul său; sau, însfîrşit, acvafortele deosebit de interesante ca intenţie ale lui Ion State, din ciclul « Studii la Galaţi », în care se relevă cu deosebire capacitatea de desenator a artistului.

În vitrinele librăriilor apar tot mai multe titluri de cărţi care, prin prezentarea lor grafică, contribuie într-o bună măsură la educaţia estetică a milioanelor de cititori. Este firesc ca eforturile editurilor să fie conjugate cu cele ale artiştilor plastici pentru realizarea unor ilustraţii cu adevărat valoroase. Într-adevăr calitatea prezentării grafice, nivelul artistic al ilustraţiilor creşte neîncetat. Deşi ne putem mîndri cu o serie de cărţi deosebit de reuşite în acest sens, în expoziţie, ilustraţia de carte nu s-a remarcat printr-o prezenţă bogată, fiind chiar mai slab reprezentată din punct de vedere cantitativ decît în alţi ani. Puţinele ilustraţii ne-au confirmat însă pe deplin drumul ascendent pe care se dezvoltă. Ilustraţia de carte înseamnă în concepţia noastră traducerea vizuală a imaginii literare prin care artistul plastic îşi exprimă propria sa viziune asupra realităţii. Venind în contact nemijlocit cu textul literar şi pornind inevitabil de la acesta, ilustraţia de carte pune probleme de interpretare dintre cele mai complexe. Realizarea echivalentului grafic al conţinutului literar nu înseamnă o simplă acompaniere în imagine; el trebuie să facă posibilă remarcarea autonomiei artistice, realizînd o operă personală, dar servind un conţinut de idei identic. Nivelul ridicat al ilustraţiilor prezentate în actuala expoziţie de Traian Brădean la « Proza literară » a lui Eminescu, de M. Orlovschi la Brecht, de Tiberiu Nicorescu la « Procesul » lui Kafka, de Mattyas Iosif la ciclul « Balada lui Horea » se datorează în primul rînd faptului că aceste ilustraţii au fost realizate din dorinţa de a face din ele o operă de artă, valabilă atît în cuprinsul unui text literar, cît şi pe panourile unei expoziţii.

Mai puţin îndrăzneţ şi mai puţin interesant decît în ultima anuală de grafică ni s-a părut afişul, care de altfel s-a prezentat slab şi din punct de vedere cantitativ. Este posibil ca această lipsă de prezenţă să se datoreze aglomerării unora dintre creatorii talentaţi cu lucrări cu caracter comercial, poate şi numeroaselor concursuri de afişe la care participarea lor a fost din plin solicitată, printre care trebuie să amintim în primul rînd concursul organizat de C.S.C.A. în vederea lui 23 August. O pierdere serioasă pentru expoziţie a fost în acelaşi timp faptul că afişele prezentate pentru acest concurs nu au apărut şi în faţa juriului de selecţionare al expoziţiei, deşi la acea dată juriul concursului nu îşi încheiase lucrările.

Fără îndoială, rîndurile de faţă nu epuizează nici pe departe multitudinea de probleme pe care le-a ridicat expoziţia şi creaţia în special. Ele au fost scrise cu intenţia de a releva cîteva aspecte caracteristice pentru momentul actual în grafică, cîteva cîştiguri preţioase pe linia expresivităţii, a interpretării artistice, cîştiguri pe care le considerăm premisele unei etape superioare.

OPINII ASUPRA EXPOZIŢIILOR REGIONALE

(urmare din pag. 536)

Şi despre asemenea fenomene e necesar să discutăm. Trebuie să arătăm care sînt, din punctul nostru de vedere, deficienţele. Similitudinea sezisată de Vasile Drăguţ sau de Amelia Pavel s-ar putea să nu fie o greşeală, ci să constituie un fenomen care, în ansamblul dezvoltării artei noastre noi, să fie nu numai explicabil, dar şi firesc. Iar la clarificarea diverselor fenomene ce apar, noi am putea să contribuim efectiv prin rediscutarea temeinică, argumentată, a curentelor existente în lume.

ION FRUNZETTI

Cred că, din lucrurile expuse aici, trebuiesc luate în considerare cîteva teme esenţiale.

Întîi, cred că trebuie să se discute în presa noastră problemele esențiale ale decalajului dintre viziunea artiștilor, pe de o parte, și ceea ce știe publicul despre artă, pe de altă parte.

În fapt, este vorba de constatat fenomenul că arta a mers mai repede decît gîndirea plastică a receptorilor de artă și publicul rămîne nedumerit, uneori pe bună dreptate, alteori fără bună dreptate. Rolul criticii este să arate cînd publicul nu are dreptate ! Anumitor muncitori le place o anumită formă de artă modernă. Nu știu dacă la un moment dat « Guernica » lui Picasso ar putea avea vreo rezonanță, dar știu foarte bine că « Eroii de la Păuliș » pot avea această rezonanță.

Trebuie să dăm publicului o pictură în care limbajul artistic plastic să aibă rost expresiv, să exprime sentimente, să exprime realități filtrate, să reprezinte în același timp realitatea istorică povestită și realitatea istorică așa cum o simte sufletul povestitorului. Lucrul acesta trebuie să fie înțeles. Cred că e necesar să arătăm că artiștii care au mers pe linia sensibilității, rămîn la un moment dat nesatisfăcuți de valorificarea numai a sensibilității, de tot ceea ce mai pot extrage de aici, și încearcă să meargă pe linia construcției, apelînd la arta intelectuală, la arta de concepție, la arta de idei, în care ideea gravată plastic devine definiția intelectuală a obiectului și nu aspectul instantaneu al unei clipite, al unei realități acaparante, legănătoare, dulci, care te scaldă. Artiștii noștri caută simboluri în momentul de față. Nu-i mai satisfac vechile sisteme ale artei post-impresioniste. S-a încercat să se facă pictură istorică cu mijloace post-impresioniste, dar fără rezultat. Nu merge. S-a impus deci necesitatea de a se face o întoarcere de 180 de grade. Și mexicanii au făcut o întoarcere de 180 de grade și au ajuns la o artă accesibilă, care mobilizează poporul, au ajuns la aceasta lăsînd la o parte impresionismul, care este liric, pentru a ajunge la o artă epică, care nu este niciodată senzorială.

Sarcina noastră este aceea de a demonstra că artiștii plastici caută un limbaj pe care să-l pună în slujba țelurilor noastre revoluționare. Cînd țara noastră, în atîtea domenii, se afirmă pe plan mondial, arta nu poate rămîne în urmă, și artiștii se străduiesc s-o așeze la același nivel mondial de afirmare. Trebuie să le acordăm toată încrederea. Cred de asemenea că trebuie acordat credit tinerilor și trebuie numai demonstrat că adeseori acești tineri se lasă duși de unele mode care nu sînt esențiale în ce privește reînnoirea limbajului, așa cum foarte bine s-a spus aici. Din totalitatea mijloacelor pe care le folosesc, au ales mijlocul de a întrebuința nisipul, pentru a da aspecte aspre unor suprafețe. E puțin!

Critica nu poate să stea pasivă. În presa noastră trebuie să se găsească spațiul pentru a discuta problemele artei noastre contemporane.

Îmi aduc aminte că s-a publicat în « Arta Plastică » un articol semnat de Perahim, care mi-a dat mult de gîndit. Spunea că un artist al zilelor noastre, care se naște într-un peisaj în care cerul este străbătut de sîrme de telegraf, de sîrme de tramvai, de firme luminoase etc., nu se mai poate mulțumi cu cadrajul vechiului peisaj. Omul de astăzi, chiar cînd iese în natură, o vede cu ochii unui om care a suportat intruziunea tehnicii. Toate lucrurile acestea care demonstrează trepidația sufletească modernă, au influență și asupra reflectării lirice a omului.

Cred că dacă artiștii ar porni de la ideea că este un moment cînd trebuie să pătrundă în mase șocîndu-le, în sensul cel mai bun al cuvîntului, în imaginație și simțire, prin niște probleme pe care să le discute în fața lor, s-ar produce în același timp și o perfecționare a cunoașterii de sine a întregii societăți omenești.

Discuțiile care s-au purtat, pe marginea fenomenului artistic contemporan, departe de a fi elucidat problemele pe care acesta le ridică, au subliniat cu și mai multă tărie, complexitatea și însemnătatea lor deosebită. A reieșit astfel limpede că seriozitatea și profunzimea cu care artiștii, criticii și publicul vizitator își pun, fiecare din punctul lor de vedere, problemele artei și ale sensului ei major în viața omului contemporan, constructor al socialismului, atestă faptul că arta noastră nouă trăiește astăzi un moment de maturitate. De aceea, asupra altor aspecte ale problemelor care abia au fost atinse sau sugerate, redacția își propune să revină în articole viitoare care vor adînci fondul problemelor enunțate cu acest prilej. Cu alte cuvinte, luările la cuvînt vor continua.

ÎNSEMNĂRI DESPRE « ARTA ROMÎNĂ »

(urmare din pag. 548)

reînființeze în 1928 « Arta Romînă ». El a apelat la cîțiva maeștri și mai ales la o serie de tineri valoroși.

Catalogul expoziției din 1928 menționează douăzeci de membri, dar, precum a precizat Tonitza într-un articol, din acești douăzeci, treisprezece « sînt recruți care nu au avut nici o relațiune cu « Arta Romînă » de odinioară, al cărui titlu d. Th. Sion l-a împrumutat cu o subtilisimă discrețiune. Au răspuns deci la apelul d-lui Th. Sion numai șapte luptători din vechea gardă, dintre care doi (Paciurea și Dărăscu), deși figurînd în catalog, au refuzat să expună. Așadar, cinci — cu șef cu tot ». Deși au lipsit de la reînființare și din expoziție tocmai promotorii reali ai asociației, cei care luptaseră pentru închegarea unui spirit colectiv, a unei solidarități de gînd și fapte — Ressu, Tonitza, Dimitrescu, Han și cărora puteam să le adăugăm și pe Șirato, membru ceva mai nou al asociației, iar din expoziție Paciurea și Dărăscu — totuși Tonitza saluta cu generozitate și bunăvoință inițiativa lui Sion. Aceasta pentru motivul că, și sub formă nouă, încă asociația și-ar fi avut rostul, în fața ofensivei « grotiștilor ». Scrie Tonitza: « simpatia noastră neștirbită, pentru tot ce este tinerețe și luptă dezinteresată, ne îndeamnă totuși (ca reprobînd metodele lui Sion n.a.) să urăm « Artei Romîne » izbînda supremă ».

În același timp, Tonitza făcea haz de ingenioasele metode folosite de Theodorescu-Sion pentru reînființarea asociației. Cităm : « Sion, vechi și brav ofițer de artilerie, știe precis că o redută de duritatea « Grotei Ateneului » cată să fie izbită precis și de departe, cu obuze de calibru impresionant. . . Cum în industria modernă asemenea arme grele se confecționează numai la comandă și sînt livrate după lungi așteptări și insurmontabile șicane — șeful avu ingenioasa idee de a demonta de pe dîmburile redutei vrăjmașe (firește noaptea și profitînd de somnolența sentinelelor adverse) două tunuri de calibru apreciabile, încă solide. . . Astfel, se explică astăzi, în parcul de armament modern al « Artei Romîne » prezența a două venerabile piese de artilerie — Jean Steriadi (maestrul fusese din 1922 membru al aso-

ciației, dar, pentru motive întemeiate, Tonitza și alții l-au considerat aparținînd mai departe « Tinerimii artistice » n.a.) și Leon Biju, care pînă mai ieri figurau cu cinste în cupola redutei oamenilor din grotă ». (Ziarul « Cuvîntul », 4 aprilie 1928. Vd. și protestul lui Tonitza împotriva celor scrise de C. I. Prodan la retrospectiva din grotă, aceasta în culegerea lui N. Tonitza, « Scrieri despre artă », pp. 27—28. Pamfletul împotriva expoziției din « Grota Ateneului », publicat de Tonitza în seria de cronici despre Salonul Oficial din 1928, este reprodus parțial în monografia noastră « N. N. Tonitza » pp. 221—223).

Expoziția « Artei Romîne » — a VIII-a expoziție a asociației « Arta Romînă », înființată la Iași, în 1917, cum scrie în catalog, dîndu-i-se un an în plus — a fost binevenită în împrejurările descrise și a constituit o puternică demonstrație a artei vii față de cea muribundă, dar încă agresivă, ca să folosim mai departe imaginea din 1920 a lui Tudor Arghezi. În 1928, au prezentat lucrări importante pictorii Pallady, Iser, Steriadi, Bunescu, Sion și sculptorii Brâncuși, Medrea și Jalea, iar dintre artiștii tineri H. H. Catargi, Catul Bogdan, A. Damian și alții, promițători pe atunci, ca Tache Papatriandafil, A. Kessler, Corneliu Michăilescu, Ionescu-Sin. La această expoziție, Brâncuși a fost reprezentat cu trei lucrări aflate în țară — « Coapsă », « Cap de copil », « Copil »; Jalea cu trei lucrări, printre care și capodopera « Arcaș odihnind » (nemenționată în catalog, dar expusă acolo, după cum reiese și din cronica noastră din « Viața Romînească », n-rele 4—6, 1928); Medrea, un splendid tors și două statuete. Și, unele dintre picturile expuse acolo se află azi în muzee: natura moartă cu flori și cu revista « Les arts » de Pallady, odalisce ale lui Iser, peisaje bucureștene de Bunescu, peisaje de la Balcic de Steriadi. Cu toată strălucirea expoziției din 1928, asociația nu a putut continua, deoarece lipseau tocmai forțele care o sudaseră mai înainte. Ca asociație, ea încetase, de fapt, din 1925.

Chiar Saloanele oficiale din 1927 și 1928 au cuprins, pe lîngă lucrări neimportante, o seamă de opere devenite apoi piese de muzeu. Spiritul înnoitor învinsese într-o oarecare măsură și la expozițiile salonului, care nu semănau deloc cu retrospectiva din « Grota Ateneului ». În 1928, s-au dat lupte și în juriul Salonului, iar unii artiști « alarmați de perspectiva unei grotizări a salonului » (expresia este a lui Tonitza) și-au dat demisia din juriu. Au fost polemici înverșunate prin presă, dar cu aceasta se deschide un alt capitol, nu nelegat, însă, de spiritul înnoitor de la « Arta Romînă ». Menționăm că membrii asociației, cei din 1918—1925 și cei din 1928 au dus lupta și la Salon, iar în minister, însuși Theodorescu-Sion, care era inspector general al artelor și uneori prezida juriul.

Activitatea Salonului Oficial va trebui studiată și ea în viitor, căci și acolo s-au dat serioase lupte între reprezentanții diverselor tendințe. În afară de maeștri ca Petrașcu, Pallady, Ressu, Iser, Steriadi, Cecilia Cuțescu-Storck, Ghiață, Bunescu, Dimitrescu, Tonitza, Șirato, s-au manifestat impunător la saloanele oficiale din 1927 și 1928, deci în anii conflictelor aici cercetate, și artiști din provincie, de importanța lui A. Mikola, A. Ciupe, și A. Ziffer, iar alți artiști, unii viitori maeștri, alții talente remarcabile, se impuneau străluitor. Ne referim la H. H. Catargi, Lucian Grigorescu, A. Jiquidi, Nina Arbore, Catul Bogdan, Rodica Maniu, Sabin Popp, A. Băeșu, Șt. Constantinescu, Victor Brauner, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Micaela Eleutheriade și alții.

Sub presiunea evenimentelor, a unor puternice curente sociale și artistice, Salonul Oficial va cuprinde, ceva mai tîrziu, alte forțe progresiste, iar în anii crizei economice și ai înverșunatelor lupte date de clasa muncitoare și partidul ei au fost expuse acolo figuri viguroase de muncitori, datorite lui Al. Phoebus. În catalogul din 1932 al Salonului Oficial este reprodusă o compoziție intitulată « Șomerii », semnată de C. Mihalcea. Trei tineri muncitori, viguros construiți, în stil monumental, sînt înfățișați în înălțime, în preajma unui arbore, iar în fund se zăresc coșurile unei fabrici și, în contrast cu ele, blocurile care pe atunci aparțineau bogătașilor. Dacă din atitudinea unuia dintre șomeri s-ar deduce disperarea, iar al doilea pare cufundat în vis, cel de al treilea și care predomină în tablou are un aer meditativ, o privire lucidă, ochi și buze ce exprimă protestul și revolta.

Cu limitele și fluctuațiile lui, spiritul înnoitor de la asociația « Arta Romînă » și-a asigurat continuarea ascendentă în manifestările ce au urmat după desființarea asociației.

Și în evoluția artelor, ca și în istorie, drumul progresului și al noului este ireversibil.

REALISM ȘI FICȚIUNE ARTISTICĂ

(urmare din pag. 555)

de o frumusețe uluitoare. În general, fotogenia stă în funcție de foarte mulți factori subiestivi, elemente ale măiestriei cineastului. De fapt, creatorul de film artistic reconstituie fictiv realitatea, în cadrul procesului cinematografic, de la scenariu pînă la masa de montaj.

Experiențele foarte interesante din ultimii ani ai mișcării « Ciné Vérité », dovedesc că procesul este similar, chiar pentru cel ce compune filmul cu material din benzi documentare. De altfel, în ultimă analiză, nici filmul documentar nu este o reproducere mecanică a naturii, devreme ce în operația luării de vederi intervine punctul de vedere al regizorului și al fotografului, scenariul, unghiul aparatului, lumina, mișcarea variată a camerei etc.

★

Modul organizării ansamblului oricărei opere de artă — compoziția, sinteza mijloacelor de expresie — este cea care demonstrează cel mai limpede și mai complet existența preconcepută a ficțiunii artistice.

Faptul că în cele mai multe arte, organizarea materialului cere un concept de ansamblu armonios echilibrat, cu legi mai mult sau mai puțin fixe de compoziție, dovedește, din capul locului, că oglindirea realității nu se face direct, prin reproducere, ci printr-un proces creator îndelungat și prealabil elaborat.

Compoziția este obligatorie și în artele primei categorii amintite în acest articol: sonata, simfonia sau concertul au legi fixe de compoziție, dansul, arhitectura sau ornamentul, de asemenea; precum este obligatorie și în artele plastice, în teatru sau în film.

Deci, structura procesului de creație este perfect asemănătoare în ambele categorii artistice de care ne ocupăm, chiar prin compoziție: cel mai însemnat

mijloc, cel ce face sinteza tuturor celorlalte elemente ale modului de expresie.

Mai mult decît atît: şi în artele plastice, cît şi în arhitectură, există o serie de sisteme compoziţionale, care au o valabilitate neîntreruptă de-a lungul a multe milenii, din antichitate pînă azi. Dacă obiectul artei ar fi, într-adevăr, reproducerea directă a realităţii, cum se explică permanenţa unor legi de compoziţie, ca de pildă, străvechea « secţiune de aur », « sectio divina », cum o numea Kepler, exprimată în raportul dintre media şi extrema raţie, sau prin $\sqrt{2}$. Cum se explică persistenţa valorii plastice a secţiunii de aur, descoperită nu de Platon — cum socotea Fra Luca Pacioli în lucrarea « De divina proportione » — ci cu mult înainte, fiind cunoscută şi utilizată încă de egipteni?

Oare între felul cum privim noi realitatea şi felul cum o priveau grecii şi egiptenii din antichitate, sau oamenii Renaşterii, să nu fie nici o deosebire? Fără îndoială că există deosebiri fundamentale, datorită faptului că poziţia omului faţă de realitatea înconjurătoare e condiţionată istoric. Este însă tot atît de adevărat că o bună parte a elementelor expresiei artistice îşi păstrează puterea de comunicare, de sugerare, de-a lungul mileniilor: poate şi în funcţie de structura fiziologică neschimbată a omului. În această categorie intră, de pildă, familia culorilor care provoacă senzaţii grave, triste, sau cele care predispun la veselie, culorile iritante sau cele liniştitoare, volumele compuse acuzat pe orizontală — dînd un sentiment de perfect echilibru static, de linişte absolută — sau compoziţia net verticală — ce sugerează elan şi dinamism — compoziţia în piramidă, ce îmbină echilibrul cu elanul (tipică picturii Renaşterii, de pildă), compoziţia pe combinaţii de curbe şi contracurbe hotărît dinamică (tipică barocului, de pildă) şi încă multe altele.

★

Toate mijloacele artistice exprimă, în ultimă instanţă, anume trăsături specifice realităţii, dar într-un mod foarte complex; prin intermediul gîndirii şi simţirii artistului care, la rîndul lor sînt condiţionate istoric şi social.

Noţiunea realism artistic nici nu poate fi înţeleasă în afara condiţiilor de loc şi timp. Evoluţia artei şi, implicit, treptele succesive ale realismului, au corespuns în general evoluţiei istorice şi în particular treptelor dezvoltării gîndirii; ceea ce este, în mare măsură, echivalent cu gradul de cunoaştere a lumii înconjurătoare de către om. Realismul clasicismului greco-roman, cel al Renaşterii, realismul secolului al XVII-lea, cel al secolului al XVIII-lea şi cel al secolului al XIX-lea, se deosebesc între ele tocmai pentru că: artistul aduce în operă nu numai ceea ce vede cu ochiul, ci, mai ales, ceea ce înţelege cu mintea din tot ce-l înconjoară. Afirmaţia că « artistul nu pictează arborele din faţa sa ci, mai ales, ce se ascunde în spatele copacului » nu e o simplă butadă.

Mai mult decît atît: concepţia creatorilor aceleiaşi epoci este condiţionată şi de ţară şi de mentalitatea clasei în care au fost educaţi, precum şi — foarte însemnat — de structura proprie fiecărui artist. Aşa, de pildă, în secolul al XVII-lea, arta realistă olandeză, cea flamandă, franceză, spaniolă sau italiană, se deosebesc între ele, în pofida feluritelor interinfluenţe şi a intensei circulaţii a caravaggismului. Pe de altă parte, flamanzii Rubens şi Jordaens se diferenţiază între ei, aşa cum se deosebesc un Hals, Rembrandt sau Vermeer de Delft, cum se deosebeşte pînă la opoziţie Caravaggio de întreaga pictură barocă italiană sau fraţii Le Nain de pictorii de curte francezi contemporani.

Criteriile de judecată în analiza realismului — ca de altfel în cea a fenomenului artistic în general — trebuiesc găsite cu deosebită competenţă ştiinţifică, în afara oricărui diletantism şi a oricărei vulgarizări. Accepţia brută, mecanică, nediferenţiată a noţiunii realism artistic şi lipsa criteriului de bază — FINALITATEA OPEREI — pot duce la cele mai aberante concluzii. Aşa, de pildă, judecata de valoare după criterii fals-realiste, după asemănarea superficială, directă, cu formele naturii şi obiectelor, poate eticheta drept artă realistă, creaţia multor curente care au jucat în istorie un rol profund reacţionar. Arta religioasă barocă, arta idilistă aristocrată a secolului XVIII, academismul burghez, o mare parte a artei oficiale fasciste italiene sau arta Germaniei hitleriste, deşi simulînd mijloace realiste, departe de a fi oglindit lumea înconjurătoare, au escamotat-o, minţind sfruntat.

Or, în pofida aspectului superficial, fals-realist, toate aceste curente, şi nu numai ele, prin ipocrizia lor, sînt poate mai nocive decît abstractismul contemporan; cel puţin abstractismul neagă făţiş realitatea, fără a o falsifica.

Realismul este o noţiune cu mult mai complexă decît se socoteşte de obicei. Criteriile de judecată ale acestui fenomen artistic, care a avut un rol progresist deosebit în istorie, sînt de o nesfîrşită varietate, pe cît de variate sînt operele; aşa cum s-a mai arătat, realismul trebuie înţeles în funcţie de epocă, de ţară, de clasă socială sau de artist; precum şi în raport cu încă o serie de factori, specifici unui anumit gen de artă.

În nici un caz însă, realismul unei imagini artistice nu se află exclusiv în veridicitatea detaliilor; ci în capacitatea sa finală de a transmite un conţinut ideologic-emoţional şi, prin el, anume aspecte ale realităţii.

În ultima analiză, factorul motor al dezvoltării realismului se află în nevoia omului de a cunoaşte lumea înconjurătoare pentru a o transforma; factor care, de altfel, se află la baza dezvoltării întregii civilizaţii. Dar procesul de cunoaştere artistică nu a fost, în nici o epocă istorică, echivalent cu reproducerea directă, fidelă, a ceea ce omul vedea în realitate, ci a reflectat ceea ce înţelegea omul din realitate. Şi, aceasta, nu din pricină că nu este în stare să reproducă direct realitatea în imagini, ci pentru că nu a fost niciodată interesat să facă acest act mecanic.

Aşa cum arătam şi mai înainte, deosebirile dintre operele artistice ale diferitelor epoci nu se datoresc esenţialmente dezvoltării capacităţii tehnice a pictorului şi sculptorului, sau evoluţiei structurii fiziologice a omului. Judecăţile diletantiste în legătură cu « primitivismul artei epocilor îndepărtate » sînt infirmate de cea mai sumară analiză a operelor. Aşa, de pildă, « descoperirea perspectivei » în pictură este deseori atribuită, categoric, Renaşterii, uitîndu-se virtuozităţile trucurilor de perspectivă din pictura pompeiană, care « înşeală ochiul ». Renaşterea a cunoscut naşterea perspectivei ca ştiinţă; dar romanii făceau şi ei perspectivă în pictură, chiar dacă empiric.

Tot aşa, Champollion socotea că egiptenii « mai de grabă au evitat perspectiva decît au ignorat-o » *).

« Redescoperirea naturii » în arta Renaşterii, proces pregătit îndelung, încă din secolele XIII şi XIV, nu a fost nici ea determinată de invenţii tehnice-artistice sau de schimbările structurii ochiului omenesc, ci de apariţia unei noi mentalităţi datorită, în ultimă analiză, dezvoltării forţelor şi relaţiilor de producţie, în vremea începutului decăderii feudalismului şi cea a ridicării oraşelor. Adevărata sete de cunoaştere a lumii materiale, derivînd necesarmente din dezvoltarea modului de producţie, raţionalismul întregei mentalităţi renascentiste, se oglindesc, deşi sporadic, chiar în plastica gotică. Încă din secolul

---

*) Citat după Gustave Jéquier, « Histoire de la civilisation égyptienne », Libr. Payot et Cie. Paris 1913.

al XIII-lea Roger Bacon socotea că: nimic nu poate fi sigur « dacă nu este bazat pe experiență ».

Însăşi dezvoltarea perspectivei ca ştiinţă (urmare a progresului geometriei) nu este rezultatul unei contemplări pasive a naturii, ci al acumulărilor ştiinţifice şi al dezvoltării gîndirii de la finele Evului Mediu. Artiştii au putut aduce în pictură cea de a treia dimensiune a spaţiului, introducînd privitorul prin cadrul tabloului ca printr-o oglindă fermecată, într-o lume cu relief şi adîncimi, ca urmare a dezvoltării ştiinţelor, şi nu datorită capacităţii lor, fie şi geniale, de reproducere a naturii.

La fel stau lucrurile şi în ceea ce priveşte anatomia. Studiile lui Leonardo, Michelangelo sau Dürer, nenumărate desene preparatoare păstrate din toată Renaşterea, demonstrează că artiştii cunoşteau construcţia anatomică a trupului pe cale experimentală — disecţie, planşe analitice etc. — şi nu pe cale contemplativă, empirică, aşa cum s-a făcut mii de ani înainte. Deci creşterea înţelegerii anatomice în arta europeană din sec. XV—XVI este de asemenea rezultat al dezvoltării ştiinţelor şi nu al unei reproduceri a ceea ce vedea pictorul. Istoria artei din veacurile următoare — XVIII, XIX şi XX — este din ce în ce mai tumultoasă. În pas cu rapidul progres istoric, evoluează şi gîndirea şi artele.

Fr. Engels constata că materialismul îşi schimbă inevitabil aspectele şi forma, cu fiecare mare descoperire ştiinţifică. Această observaţie, pe deplin verificată prin materialismul filozofic, este perfect valabilă în ceea ce priveşte realismul artei. Marilor transformări ale realităţii înconjurătoare le corespund, necesarmente, mai repede sau mai încet, trepte noi ale realismului. Or, aceste transformări n-au fost nici cînd mai rapide decît în secolul nostru. Nu e de mirare că în viziunea artiştilor asupra lumii s-au produs schimbări atît de rapide în ultimii cincizeci de ani.

Fernand Leger observa: « Dacă expresia picturală s-a schimbat, aceasta s-a întîmplat pentru că viaţa modernă a cerut-o. Omul modern înregistrează de o sută de ori mai multe impresii decît artistul secolului al XVIII-lea !. . . O pictură realistă în sensul cel mai înalt al cuvîntului începe să se nască: şi acest proces nu se va opri aşa de curînd ».

Iar, André Fougeron consemna, anul trecut, într-un articol, publicat de revista « France Nouvelle », următoarele: « Măreaţa perspectivă creată de către masele oamenilor muncii care păşesc cu hotărîre pe drumul eliberării, ca şi cuceririle ştiinţei generează noi surse de inspiraţie, noi mijloace de expresie. Există căi multiple care converg spre o nouă întruchipare a realităţii moderne. Se va naşte o artă nouă care va transpune plastic, viguros şi grăitor lumea contemporană, traducînd în viaţă principiul: « Comunismul este primăvara omenirii» *).

Aspectele evoluţiei rapide a formelor realismului contemporan ridică probleme de mare însemnătate pentru cultura noastră socialistă. Pentru ca masele populare să beneficieze de artă, trebuieşte atins un anume nivel de cultură artistică generală.

Educaţia estetică a maselor este o stringentă necesitate socială: gustul artistic, înţelegerea unei opere de artă, nu sînt doar simple însuşiri native. Limbajul artistic trebuieşte învăţat, ca orice altă disciplină. De acest adevăr nu sînt încă pătrunşi, destul de mulţi oameni.

Maiakovski constata că foarte puţini dintre nespecialişti, au curajul să se declare pricepuţi în fizică sau în chimie ; dar foarte mulţi se socotesc pricepuţi în poezie şi dau verdicte fără drept de apel.

Înţelegerea limbajului artistic presupune, în general, o mentalitate comună, un anume nivel de cultură artistică şi chiar acceptarea unei mari serii de convenţii sau simboluri artistice. Pentru cei mai mulţi europeni sau americani, înţelegerea operei şi teatrului chinez tradiţional, a teatrului japonez tradiţional, a sculpturii antice indiene, a artei primitive africane etc., este imposibilă. Ceea ce nouă ni se pare criptografic, li se pare firesc celor ce capătă prin educaţie cunoaşterea gramaticei artistice respective.

Tot aşa, au intrat relativ de curînd în cunoştinţa celor mai mulţi oameni din Europa, America, Asia şi o bună parte a Africii, o serie de simboluri plastice, absolut necunoscute înainte: secera şi ciocanul, porumbelul păcii etc., şi, foarte recent, simbolul grafic al dezagregării atomului sau cel al satelitului artificial.

Necesitatea educaţiei artistice a oamenilor apare în orice domeniu de creaţie. Aşa, de pildă, este unanim admis că educaţia muzicală impune o anumită scară gradată — de la muzica uşoară, de la concertul popular, spre muzica simfonică. Pentru un om fără cultură muzicală, Beethoven, Prokofiev sau Hindemith sînt absolut neinteligibili, aşa cum pentru cineva fără cultură literară, chiar Eminescu, nemaivorbind de Arghezi, poate apărea de neînţeles.

Dar, dacă educaţia literară se realizează în bună măsură, în şcoală, dacă studiul literaturii — chiar la nivelul şcolii medii — este o disciplină obligatorie pentru orice cetăţean al ţării noastre care învaţă, nu la fel stau lucrurile în ceea ce priveşte muzica, şi, mai ales, artele plastice. În aceste domenii, educaţia trebuie realizată în afară de şcoală, ceea ce este, evident, mai dificil.

*) « Arta Plastică » Nr. 3/1963.

★

Acest articol nu a putut aborda decît foarte puţine aspecte ale problemei realismului. De aceea, ne propunem să revenim asupra unora din ele, în cîteva articole viitoare.

Sprijinindu-ne pe tezele marxist-leniniste despre artă şi pledînd pentru o temeinică studiere a fenomenului artistic contemporan, am încercat să ne apropiem de înţelegerea profundă şi complexă a raportului dintre realitate şi artă.

Este de la sine înţeles că în studiul problemelor realismului contemporan nu putem porni de la dogme preconcepute, în afara cunoaşterii temeinice a fenomenului artistic ce se produce sub ochii noştri. Una din trăsăturile cele mai valoroase ale gîndirii marxist-leniniste este tocmai negarea oricărei anchiloze, oricărei închistări în dogme. Fără contactul permanent cu practica artistică, fără o analiză profundă şi competentă, făcută cu mijloace capabile să se adapteze diferenţiat fenomenului, teoria nu poate progresa.

Calitatea de bază a marxismului şi, implicit, cea a gîndirii marxist-leniniste întruchipate în Partid, a fost şi este: cunoaşterea şi analizarea a tot ce apare nou în filozofie, ştiinţă sau artă, în scopul dezvoltării a tot ceea ce astăzi este o prefigurare a viitorului.

CORNELIU PETRESCU

(urmare din pag. 558)

personală. Acest filon de preţioasă afirmare personală discretă, indică şi căile ce pot fi mai departe fecundate creator. Astfel, monotipul « Natură moartă » cu brînduşe, măr crud şi şervet », izbuteşte să echilibreze viu şi inovator o imagine aparent rigidă, contururi aparent sumare. Regăsim linia unui lirism plin de farmec, legat de cele mai intime valenţe ale lirismului

pictural romînesc, — confesie şi cîntec, — şi se ajunge la o poezie picturală sobră, deşi în ansamblu se folosesc elemente geometrizate. Şi acestea însă se apropie de viziunea plastică populară din crestături şi covoare. Această limpede izbutire este o treaptă cert cîştigată. Căci în « Flori » sau în « Natură moartă cu fructe », uşoare urme de sentimentalism sau de manierism agreabil pot fi descoperite, tocmai pentru că « simplificarea » nu era încă îndestulător de organică.

În « Flori », gravură pe fond negru, sonorităţile surde de galben sînt încîntătoare, şi confesia plastică, revelatoare, ajunge la o caldă preţiozitate a materiei, amestec de palpit şi catifelare cromatică, ce constituie probabil elementul caracteristic al cuceririlor din faza actuală.

În « Mărgele de chihlimbar », gravură colorată, « ţinută » în ocruri roşietice şi albastruri fluorescente, lucrare remarcabilă, se văd preocupări înrudite cu cercetările cromatice cele mai interesante din plastica noastră. Corneliu Petrescu izbuteşte însă să rămînă destul de personal chiar aci. Accentul vibrant, dar sobru, în cadrul unei imagini consecvent geometrizate, cînd dozajul este valabil, are o savoare specifică de care vorbeam mai sus. Că este vorba de o cucerire în urma unei munci perseverente, ne dovedeşte faptul că aceeaşi tehnică a fost utilizată şi în viziuni de un pitoresc prea multicolor, uşor încărcat, ca de pildă în « Peisaj la Constanţa ». Aici, ritmica directă este poate obositoare, iar imaginea insuficient limpezită, uşor contradictorie.

Neconvingător şi abuzînd de rozuri « agreabile » este şi monotipul « Fructiera roşie » (1963), unde tributul plătit unei viziuni « moderniste » banale este, poate, prea mare.

Manieriste ni se par şi elementele de imagine « folclorizate » din « Compoziţie cu flori ». Rigida geometrizare nu se împacă cu o anumită unduire a cîtorva linii, arhaizanţa imaginii (fata călare), luată direct dintr-un covor romînesc, păstrează uşoare cochetării sentimentale, iar agreabilul rămîne oarecum exterior.

În stilizarea trupurilor omeneşti, chiar cînd se încearcă o discretă monumentalizare, şarja rămîne nearmonică, iar studiul insuficient. (Ca în monotipul « Femei la mare »). Dar siluetele umane din « Stradă toamna » sînt just campate şi vii, deşi minuscule.

Astfel că, adîncirea studiului personajelor omeneşti va îmbogăţi repertoriul de imagini, îngăduind şi maturizarea tot mai personală, de care vorbeam la început. Potenţarea darurilor vădite ale artistului îi va îngădui depăşirea urmelor manieriste, ajutîndu-l să cîştige un plus de vigoare plastică şi să fecundeze tot mai convingător preţiosul rafinament al fazei actuale.

N. ARGINTESCU-AMZA

CRONICA

★

Doi artişti plastici din Cuba, Rene Portocarrero şi Raul Milian, au prezentat în holul Sălii mici a Muzeului de Artă al R.P.R., la 20 noiembrie, o expoziţie de grafică şi pictură cubaneză.

★

La Iaşi, în sala de expoziţii din Piaţa Unirii, s-a organizat, în octombrie-noiembrie a.c., Expoziţia institutelor şi şcolilor medii de artă plastică din ţară. Au fost expuse lucrări de pictură, sculptură, grafică, textile, mozaic şi ceramică.

★

La Craiova, în sălile Muzeului regional de artă, s-a deschis în noiembrie a.c. o expoziţie de pictură şi desene colorate, realizate în ultimii ani de Gheorghe Ionescu. Artistul a expus 30 de uleiuri: compoziţii, portrete, peisaje, naturi statice şi 20 desene.

★

La Galeriile de artă ale Fondului Plastic din str. Oneşti 1, Uniunea Artiştilor Plastici şi Fondul Plastic au organizat, în august-septembrie a.c., o expoziţie de artă decorativă. Au fost expuse 140 de lucrări realizate de 109 artişti în cele mai diverse tehnici şi materiale: imprimeuri, ceramică, pictură pe sticlă, tapiserie, jucării, mobilier, lucrări în piele şi sticlă, mozaicuri etc. Combinatul Fondului Plastic a prezentat stofe, cravate, perne, fulare, preşuri ş.a.

★

Artista decoratoare Valentina Ghinea a deschis, în septembrie-octombrie, în holul Sălii Savoy din calea Victoriei 33, o expoziţie cuprinzînd ţesături, draperii, panouri decorative, imprimeuri.

★

Între 17 octombrie şi 9 noiembrie, a.c., Elena Uţă Chelaru a prezentat la Galeriile Fondului Plastic din calea Victoriei 132, o suită de 20 de picturi,

La Roma, în sălile Institutului de calcografie, Via della Stamparia, s-a deschis la 20 octombrie a.c., o Expoziţie de grafică contemporană romînească. Au fost prezentate 147 lucrări ale graficienilor Iosif Bene, Marcel Chirnoagă, Florica Cordescu, Vasile Dobrian, Eugenia Luca-Dumitraşcu, Vincenţiu Grigorescu, Vasile Kazar, Hortensia Masichievici, Eugen Mihăiescu, Mariana Petraşcu şi George Voinescu.

★

La Bienala internaţională de grafică deschisă la Tokio la 14 noiembrie a.c., doi artişti romîni au figurat cu şase gravuri în metal. Marcel Chirnoagă a expus lucrările: « La pescuit », « Goana cea mare » şi « Blocuri » şi Emilia Dumitrescu a expus: « Sărbătoare », « Familia » şi « Copil din Oaş ».

★

În cadrul schimburilor culturale cu străinătatea, s-a deschis la 1 octombrie a.c., la Galeriile de arte ale Fondului Plastic din str. Oneşti 1, o expoziţie de grafică contemporană japoneză. Au fost prezentate 136 lucrări, realizate în cele mai diverse tehnici ale graficii, de 60 artişti plastici.

★

Între 6 noiembrie şi 1 decembrie a.c., în cadrul « Zilelor culturii sovietice », s-a deschis în sălile Dalles, b-dul N. Bălcescu 18, o expoziţie de artă plastică din U.R.S.S. Au fost expuse 33 lucrări realizate de pictorii ruşi din secolul al XIX-lea, printre care I. E. Repin — « Portretul fiicei artistului », V. A. Serov — « Portretul lui Mazzini », I. I. Levitan — « Linişte eternă » ş.a., precum şi 63 de lucrări ale unora dintre cei mai cunoscuţi artişti plastici sovietici ca: A. M. Gherasimov — « V. I. Lenin la tribună », A. A. Deineka — « Apărarea Sevastopolului », Kukrîniksî — « Sfîrşitul », P. P. Koncialovski — « Portretul lui Prokofiev » etc. Dintre cei 26 sculptori au expus, printre alţii, N. A. Andreev, V. I. Muhina, M. G. Manizer, E. V. Vucetici ş.a.

uleiuri pe pînză şi carton, printre care « Portret de ţărancă », « Vase romîneşti », « Flori albastre », « Peisaj industrial » etc.

★

În noiembrie, a.c., Ileana Rădulescu a expus la Galeriile de artă ale Fondului Plastic din calea Victoriei 132 o selecţie de 20 uleiuri, peisaje şi naturi moarte printre care lucrările: « Rafinăria Ploieşti », « Portul Tomis », « Corturi la Mamaia », « Anemone » ş.a.

★

Pictoriţa Sanda Niţescu a prezentat, în noiembrie, la Galeriile de artă ale Fondului Plastic din b-dul Magheru 20, o suită de 25 lucrări în ulei şi 8 lucrări de grafică — tuşuri colorate şi guaşe.

★

Pictorul R. Iosif a expus, în noiembrie a.c., la Galeriile Fondului Plastic din str. Oneşti 1, o selecţie de 36 peisaje şi naturi statice în ulei, şi 20 de lucrări de grafică.

★

Mircea Vremir a prezentat 23 de uleiuri şi 10 desene, în noiembrie, la Galeriile Fondului Plastic din b-dul Magheru 20. A expus, printre altele, tablouri ca « Brigadă de tineret », « Zidăriţă », « Fată cu mere » şi desene ca « Bătrîn », « Ţăran », « Studentă » etc.

★

La sediul Uniunii Ziariştilor din calea Victoriei 159, în grădină, s-a deschis, în noiembrie a.c., expoziţia sculptorului George Apostu. Au fost expuse 41 de lucrări realizate în piatră şi lemn, printre care « Fetiţă cu păpuşă », « Primăvară », « Moldovence », « Victorie », « Maternitate » ş.a.

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

ИОН ВЛАД. Освобождение. Гипс ... 490
ИОН БИЦАН. Знамя победы. Масло ... 493
МАРЧЕЛ КИРНОАГЭ. Июнь. Гравюра на металле 494
ДУМИТРУ ГЯЦЭ. Цветы. Масло ... 495
СИМОНА ВАСИЛИУ-КИНТИЛЭ. Вид на село Борка. Масло ... 495
БРЭДУЦ КОВАЛИУ. Эпизод вооруженного восстания. Масло ... 496
ЖАНА ГЕРТЛЕР. Материнство. Гипс ... 497
ИЛЯНА МИКОДИН. Многоквартирные дома на Флоряске. Линолеум ... 497
ЛЕЛИЯ ЗУАФ. Портрет девушки. Травертин .. 498
ЛУКРЕЦИЯ САСС. Девушки из госхозяйства. Масло ... 499
АДАЛЬБЕРТ ЛУКА. Герои Пэулиша. Масло ... 499
ВИКТОР РУССУ-ЧОБАНУ. Молодые девушки. Масло ... 500
КОРИНА БЕЮ-АНГЕЛУЦЭ. Шахматисты. Ксилогравюра ... 500
ИОН СЕЛИШТЯНУ. После работы. Масло ... 501
БЕЛА АБОДИ НАДЬ. Сбор винограда. Масло .. 502
ТОМА РОАТЭ. Пейзаж. Масло ... 502
КОНСТАНТИН БЛЕДНЯ. Отдых. Масло ... 503
ПАУЛЬ ЭРДЕШ. Марамуреш. Тушь ... 504
ДЖЕТА БРЭТЕСКУ. Крестьянины ... 505
ГЕОРГЕ ФРЕЙБЕРГ. Натюрморт с клещами и пилой. Масло ... 505
ВАСИЛЕ ПАУЛОВИЧ. На вокзале. Тушь ... 505
ВАЛЕР КЕНДЯ. Победа. Травертин ... 506
МАРГАРЕТА НЕМЕШ. Артисты-любители. Масло 507
АУРЕЛ КОЖАН. Брашовский пейзаж. Гуашь ... 507
ВАСИЛЕ ГОРДУЗ. Композиция. (Деталь). Гипс .. 508
ДЖОРДЖЕТА НАПАРУШ. Свадьба. Масло ... 509
ЕУДЖЕН ПОПА. На сельскохозяйственном участке. Масло ... 510
СПИРУ КИНТИЛЭ. Заседание в коллективном хозяйстве. Масло ... 511
ИОН ПАЧА. Девушки-передовики производства. Масло ... 511
ВАСИЛЕ КАЗАР. Гуляние. Тушь ... 512
ЭМИЛИЯ БОБОЯ. Птицеферма. Ксилогравюра .. 513
ИОН ИРИМЕСКУ. Портрет. Деталь. Цветной камень ... 514
АНРИ МАВРОДИН. Натюрморт. Масло ... 515
КЛАРЕТТЕ ВАХТЕЛЬ. «Мошь». Линогравюра .. 515
ВИРДЖИЛ АЛМАШАНУ. За мир и дружбу. Масло 516
ПАВЕЛ ИЛИЕ. Овчарня. Масло ... 516
САНДА НИЦЕСКУ. Портрет. Масло ... 517
НИКОЛАЕ ДЕЛАПОРТ. Натюрморт. Масло ... 517
АЛЕКСАНДРУ ПУШКАШ. В возрасте 20 лет. Жесть ... 517
ЕЛЕНА ГРЕКУЛЕСЙ. Работница. Масло ... 518
ФЛОРИН ЧУБОТАРУ. Натюрморт. Масло ... 519
СИЛЬВИЯ РАДУ. Текстильщицы. Гипс ... 519
МИМИ ШАРАГА-МАКСИ. Студент. Масло ... 520
ЭМИЛИЯ ДУМИТРЕСКУ. Доброе утро, Тиглина. Ксилогравюра ... 520
МИХАЙ РУССУ. Рабочие в котельной. Масло .. 521
ЮЛЯН ОЛАРЮ. Линогравюра ... 522
ИОН МИРЯ. Гибель птицы. Масло ... 522
КОРНЕЛИУ БАБА. Портрет. Масло ... 523
КАМЕЛЯН ДЕМЕТРЕСКУ. Рыбаки. Масло ... 524
ФЛОРИКА КОРДЕСКУ. Весна. Тушь ... 524
М. Х. МАКСИ. За эти 20 лет. Масло ... 525
ЮЛИЯ ХЭЛЭУЧЕСКУ. Азотно-туковый комбинат в Пятра Нямц. Масло ... 525
ВИНЧЕНЦИУ ГРИГОРЕСКУ. Верфь. Масло ... 526
АЛЛА ЖАЛЯ-ПОПА. Экзаменационная сессия. Литография ... 527
ВИОРЕЛ МЭРДЖИНЕАНУ. Пеузаж. Масло ... 527
СУЛТАНА МАЙТЕК. Портрет девушки. Масло .. 528
ОКТАВ ГРИГОРЕСКУ. Тучи. Тушь ... 529
ЛАДИСЛАУ ФЕССТ. На месте лачуг. Линогравюра ... 529
КОРНЕЛИУ ИОНЕСКУ. Портрет студентки. Масло 530
ИОН БАНУЛЕСКУ. Флорика. Масло ... 530
БОРИС КАРАДЖА. Рыбак. (Деталь). Бронза ... 531
ИОСИФ БЕНЕ. По дороге в поле (из цикла «Старая деревня и новая деревня»). Цветная тушь .. 532
ПАВЕЛ КОДИЦА. Портрет с книгой. Масло ... 533
РАДУ АФТЕНИЕ. По пути социализма. Гипс ... 534
ЗОЛТАН КОВАЧ. Пейзаж. Масло ... 535
ГЕОРГЕ ИВАНЧЕНКО. Строим новые города. Линогравюра ... 535
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ. Нефтеперегонный завод в Плоешть. Масло ... 536
ИОН ВЛАСИУ. Стихи прошлого. Дерево ... 537
ПЕТРЕ ХЫРТОПЯНУ. К тракторемонтной мастерской. Масло ... 537
ПАУЛЬ ГЕРАСИМ. Детская игр.. Масло ... 537
ЮЛИЯ ОНИЦА. Доменщик. Цемент ... 538
КОНСТАНТИН МИХАЛЧА. Безработные. Масло 539
ФРАНЦИСК ШИРАТО. Встреча. Масло ... 540
ПЕТРЕ ИОРГУЛЕСКУ-ЙОР. Крестьянин. Масло 541
ОСКАР ХАН. Гомер. Гипс ... 541
ИОН ТЕОДОРЕСКУ-СИОН. Летний вечер. Масло ... 542
ШТЕФАН ДИМИТРЕСКУ. Жертвы Кашина. Масло ... 543
КАМИЛ РЕССУ. Занавес Национального театра. Масло ... 545
ИОСИФ ИЗЕР. Семья татар. Масло ... 547
Пропорция тела по «Золотому сечению» ... 550
АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Гравюра, которой предшесвовало научное исчисление пропорций ... 551
АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Адам и Ева ... 551
Античная копия с оригинального бюста Перикла. Изображение с обобщающими ... 552
ЯН ван ЭЙК. Схема композиции «Мадоны кардинала Роллена» ... 552
Двор больницы в Сен Реми. Фотоснимок. Реалистическая банальная картина, вдохновившая ван Гога на две шедевра мировой живописи .. 553
ВАН ГОГ. Вид на двор из больницы в Сен Реми. Рисунок. 1889. Художник сообщил банальному виду предельную жизненность ... 553
ВАН ГОГ. Ячменное поле в Сен Реми. Масло. 1889. Картина, выражающая теперь драматическое смятение духа художника ... 553
С. ЭЙЗЕНШТЕЙН. Эскиз к кадру «Александр Невский» ... 554
Кадр, заснятый по рисунку Эйзенштейна ... 554
Снимок ручья. XIX век ... 554
ГЮСТАВ КУРБЕ. Прикрытый ручей. 1865 ... 555
Архитектура. Фотоснимок Люсьена Вогеля ... 555
ДЖОРДЖИО де КИРИКО. Радости поэта. 1913 555
ЛИДИЯ НАНКУИНСКИ. Возвращение с ярмарки. Масло ... 556
КОРНЕЛИУ ПЕТРЕСКУ. Дома в Брэильском порту. Цветная гравюра на дереве. ... 557
МИХАЙ ХОРЯ. Натюрморт. Масло ... 558
ЛЮДОВИК БОРОШ. Цемент ... 558
ГЕОРГЕ РАДУКАНУ. Зимний Масло ... 559
ВАЛЕНТИНА ГИНЕА. Обои ... 559
ВАЛЕНТИНА ГИНЕА. Обои ... 560